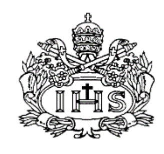


**MARÍA DEL SOL EFFIO JAIMES**

# LA ATRACCIÓN DE LA MUSA
# EL ION DE PLATÓN, ENTRE TÉCNICA E INSPIRACIÓN

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Facultad de Filosofía**

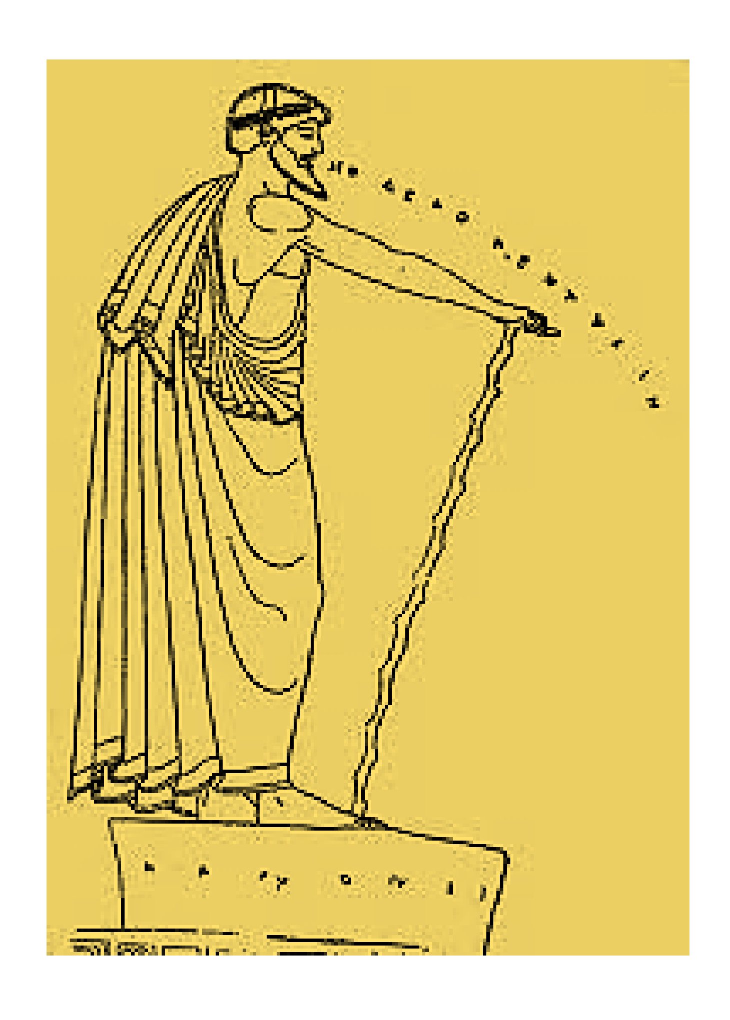
**Bogotá, 29 de febrero de 2016**



# LA ATRACCIÓN DE LA MUSA
# EL ION DE PLATÓN, ENTRE TÉCNICA E INSPIRACIÓN

**Trabajo de grado presentado por María del Sol Effio Jaimes, bajo la dirección del Profesor Alfonso Flórez,**
**como requisito parcial para optar al título de Magíster en Filosofía**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**
**Facultad de Filosofía**
**Bogotá, 29 de febrero de 2016**



Rapsoda con báculo recitando versos sobre un podio.

Detalle de un ánfora de figuras rojas. Londres, British Museum

**TABLA DE CONTENIDO**

29 de febrero de 2016

Profesor
Diego Antonio Pineda Rivera
Decano
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado Decano:

Reciba un cordial saludo.

Me es grato presentar a la Facultad el trabajo de grado de María del Sol Effio Jaimes titulado *La atracción de la Musa. El Ion de Platón, entre técnica e inspiración*, con el que la alumna opta al título del programa de Magíster en Filosofía.

María ha trabajado con gran competencia y entusiasmo el tema de la rapsodia en el diálogo *Ion* de Platón y sus antecedentes épicos, con el fin de allegar elementos que permitan elaborar una interpretación más diferenciada de este pequeño, pero influyente diálogo del Ateniense. El resultado hace un aporte positivo a la comprensión del rapsoda Ion dentro de una tradición muy asentada y, con ello, contribuye al esclarecimiento de la lectura de Platón en este aspecto particular.

Por lo anterior, estimo que esta monografía cumple de modo muy satisfactorio con las condiciones que la Facultad ha establecido para este tipo de trabajos.

Atentamente,

Alfonso Flórez
Profesor Titular

Se reciben tres ejemplares
9 de marzo de 2016

FACULTAD DE FILOSOFIA
SECRETARIO
Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

# AGRADECIMIENTOS

Esta es una oportunidad para manifestar que me siento muy complacida de haber culminado esta experiencia de aprendizaje, la cual ha sido mi propio retorno a casa. Particularmente agradezco el apoyo y cuidados de mi madre durante las jornadas de escritura e indagación. No olvido que ella fue la primera persona en introducirme a la lectura de la *Iliada*, cuando yo era niña.

Igualmente, de manera muy especial, agradezco el rigor, la motivación y la generosidad del maestro Alfonso Flórez, que me guió pacientemente durante el recorrido realizado para la comprensión de la obra de Platón. También es preciso reconocer que este trabajo se inspiró en los aportes del curso dirigido por él, dedicado a “Homero y la filosofía”.

# INTRODUCCIÓN

*–Entonces no hay duda – dije yo– de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.(Platón, trad. en 2002, República 515c)*

El universo cotidiano está lleno de técnicas. El tiempo y los recursos que la sociedad actual invierte en ellas les han conferido una preeminencia creciente frente a otro tipo de saberes. Más aún, esta misma palabra, técnica, imprime cierta respetabilidad frente a la consideración de algunos temas prosaicos. ¿Qué tienen en común las técnicas del papel plegado con las técnicas quirúrgicas, de perforación de pozos de petróleo o de persuasión publicitaria? Parece que todas ellas aluden a formas de relación entre los seres humanos y los objetos que los rodean, incluyendo, por supuesto, la transformación o elaboración de cosas, e incluso, de otros seres. Se refieren en sentido amplio al hacer humano. Reconocemos que este hacer es distinto de la creación natural; en él, las actuaciones y cosas que ocurren en los procesos de transformación están ordenados de algún modo, pensados, encadenados lógicamente para realizar u obtener algo. Convertirse en técnico requiere un saber, el cual puede venir de la experiencia, o de un conocimiento decantado intelectualmente, o de ambos. La técnica se parece a un paquete de información disponible para el usuario que lo ejecuta. Fundamentalmente, encauza las acciones humanas hacia un resultado material o intangible. Como lo señala Balansard (2001): “Se dice técnica a un conjunto de procedimientos ordenados a un resultado, en sentido débil, es un saber hacer en la práctica, una habilidad, en sentido fuerte, un conocimiento científico aplicado” (p.46).

¿Podría pensarse en el diálogo *Ion* como un primer acercamiento al universo técnico de la ciudad griega prefigurado por una tradición poética, que ha educado nutridas generaciones alrededor de las actuaciones y de las *tékhnai* divinas y humanas? ¿Puede concebirse una constitución social de la técnica a partir del examen de los planteamientos de los personajes en el diálogo *Ion*?

El diálogo *Ion* constituye una de las obras más breves de la producción filosófica de Platón, brevedad que contrasta con el número y diversidad de comentaristas que desde diversas disciplinas han abordado sus páginas. Un diálogo breve y aporético para algunos, que igualmente sorprende por la precariedad e ingenuidad que encarna el interlocutor ideado para dialogar con Sócrates y la cantidad de problemas que tienen apertura en sus pasajes para la discusión filosófica posterior. Particularmente, una de las nociones que el *Ion* trae a colación es la de *tékhne*, noción que en el caso de la discusión sobre la rapsodia implica observar el posible contrapuesto, el *enthousiasmós.* Resulta interesante que estos dos aspectos que se vinculan con el oficio rapsódico se traten en un diálogo que se titula *Ion o: Sobre la Iliada* (Platón, trad. en 2007, pp.15-23)[1].

Puede decirse que los problemas que abren la discusión en el diálogo *Ion* son retomados, desarrollados y complementados en otros diálogos como *Hipias Menor*, la *República* y el *Sofista*, con matices específicos en cada una de las indagaciones orientadas por Sócrates. A este respecto, es preciso considerar que la investigación *transversal* de la noción de *tékhne* en el *corpus* platónico, aportaría mayores herramientas interpretativas para la aproximación a la obra de Platón. Sin embargo, el alcance de esta propuesta es leer en clave del *Ion* algunos apartados de otros diálogos, en donde se buscarán elementos relacionados con la temática de este; ello no implica el estudio exhaustivo de

---

[1] De acuerdo con Rijksbaron, que introduce la traducción del *Ion* (2007), esta obra de Platón tiene el doble título mencionado.

ellos, aunque sí la ubicación de planteamientos y nociones que permitan dilucidar aspectos relevantes de la obra analizada.

Por consiguiente, para el abordaje del *Ion* en este trabajo, no se trata entonces simplemente de revelar la limitación que el personaje encarna, al acompañar el curso de la investigación, o al reivindicar el legado de los poetas; se busca hallar, si ello es posible, el lugar de la rapsodia en la ciudad, dentro de una estructura social donde cada una de las técnicas debe contar y aportar. En el marco de una clasificación de las *tekhnai*, sería interesante indagar si Ion realmente ejerce una *tékhne* productiva y cuál es la relación de la rapsodia con el conocimiento.

Hoy es posible concebir distintas perspectivas de la técnica como una forma de conocer, apropiar y significar el mundo. No obstante, las hipótesis sobre un “pensamiento técnico” en la ciudad griega del siglo V a. C. no deben pasar por alto los límites de nuestra interpretación; desde luego, es necesario reconocer la separación histórica entre el productor del discurso y su lector, y el riesgo de que una comprensión de los diálogos sea una reinvención nuestra. Aunque sabemos por los datos arqueológicos e históricos que existieron numerosos y variados expertos (artesanos en distintas especialidades, agricultores, médicos, militares, educadores, artistas), puede escaparse a nuestros ojos la valoración social de estos y su incidencia en las transformaciones políticas, económicas y sociales de Atenas.

Algunos académicos observan que ya en los poemas homéricos *Iliada* y *Odisea*, la *tékhne* se concibe como una forma de conocimiento. Lesher (2009), por ejemplo, afirma que la palabra *sophía* designa en la poesía griega arcaica las habilidades que tiene un carpintero experto y sólo más tarde alude a un particular campo de estudio (pp. 13-28). Así, el verso en el cual se hace referencia al término dice:

> Como la plomada sirve para tallar recta la quilla de una nave
> en las manos de un experto carpintero que conoce a fondo

> toda su técnica gracias a la inspiración de Atenea,
> así de equilibrada estaba la lucha y el combate de éstos (Homero, trad. en 1996, *Iliada* XV, 410-414).

Murray (2015) aclara que los términos *sophía* y *tékhne*, entre otros, indican un tipo de habilidad práctica y conocimiento, más que sabiduría propiamente (pp. 158-161). Vernant (1983), por su parte, afirma que en Homero *tékhne* se aplica al *saber hacer* de los *demiurgoi*, como puede confirmarse en algunos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* (pp. 80-81). Entre los *demiurgoi* enunciados en los poemas se cuenta el aedo, antecesor de los rapsodas.

La *tékhne*, en Homero, puede referirse también a formas de actuar eficaces para conseguir algo. Esto puede ayudar a interpretar el pasaje citado por Sócrates en el diálogo *Ion* y del cual el rapsoda recita las últimas líneas (537 a6-b6). Al inicio del verso de la *Iliada* habla Néstor y afirma que Antíloco ha aprendido de Zeus y Poseidón la *tékhne* del auriga[2]. No obstante, los caballos del joven guerrero son más lentos que los de otros aurigas. Néstor se preocupa para dar una instrucción que pueda serle útil a su hijo, para que aventaje a los otros corceles empleando la habilidad.

> Y tú inclínate ligeramente, en la bien trabajada silla
> hacia la izquierda de ella, y al caballo de la derecha
> anímale  aguijoneándolo y aflójale las bridas.
> El caballo de la izquierda se acerque tanto a la meta
> que parezca que el cubo de la bien trabajada rueda,
> haya de rozar el límite. Pero cuida de no chocar con la piedra *(Iliada* XXIII, 335-340, como se citó en Platón, trad en 1985, *Ion*, 537b).

[2] Ver, por ejemplo, los versos en *Iliada* XXIII, 305-310.

En el verso completo aparecen dos cosas interesantes: la primera indica que los dioses pueden enseñar directamente a los héroes la *tékhne.* La segunda puede insinuar que aún con este conocimiento, el perfeccionamiento de la habilidad técnica depende de la práctica efectiva, no sólo del saber. Por esa razón, Néstor no duda en aconsejar a su hijo, aun cuando sabe que los dioses le han enseñado, pues reconoce que su propia destreza como auriga puede ayudarlo a ganar la carrera.

Algunos comentaristas reconocen que la noción de *tékhne* utilizada en determinados versos de la *Iliada* y la *Odisea* se usa bajo la acepción de estrategia o destreza (Balansard, 2001, pp.18-20; Vernant, 1983, pp. 280-281). En este caso, suelen citar como ilustración aquellos versos que relatan la forma en que Hefesto logra sorprender y apresar a Afrodita y su amante Ares, mediante una trampa oculta en el lecho, maquinada con unos hilos mágicos (Homero, trad. en 1993, *Odisea* VIII, 296-298); así como los que describen las artimañas de Proteo para escapar de Menelao, cuando este lo acecha y atrapa a orillas del mar (*Odisea* IV, 455-459). Este último es un verso al que Sócrates alude al final del diálogo *Ion* (541e-542a2).

Las acepciones que se han encontrado en Homero sobre la palabra *tékhne* refieren a una habilidad práctica, el saber hacer de los *demiurgoi*, una aplicación táctica de la habilidad y, finalmente, una estrategia o destreza. Ahora bien, en el marco del diálogo motivo de estudio, la *tékhne* produce objetos, pero también se utiliza para obrar bien, para responder eficazmente a determinadas situaciones. En el primer caso, podemos hablar de todo tipo de fabricación distinta de los procesos naturales que lleva a cabo la *physis*. Esas producciones están dirigidas por el saber y la inteligencia humanas, que establecen reglas y procedimientos de conformidad con la concepción y fabricación de las cosas que son realizadas. Como lo señala Antifonte, un artesano no sigue reglas naturales para la elaboración de los objetos que se le confían, sigue las reglas heredadas de otros que han realizado su misma actividad, y las que él ha aprendido por su

experiencia con la labor que realiza: “Si se enterrara un lecho y la putrefacción tuviera el poder de hacer crecer un retoño, no sería un lecho lo que nacería sino madera” (Melero, 1996, pp.350-351).

El hecho de que se presente la *tékhne* como un tema de indagación en los diálogos de Platón, parece confirmar que existen diversas maneras de asumir el papel de las *tékhnai* en la polis y que ellas plantean elementos polémicos ligados al ejercicio político. Desde la consideración de un Margites[3], personaje que “sabía muchas cosas, pero todas las sabía mal” (Platón, trad. en 1999c, *Alcibiades II*, 147b )[4], de Ion, que cree estar en posesión de una *tékhne* máxima, que se ocupa de la totalidad de las cosas, hasta Hipias, que carga consigo y exhibe los productos de su habilidad *politécnica* en los juegos olímpicos, en palabras de Guthrie “como una especie de anuncio viviente” (2003, p.78), numerosos personajes muestran distintas comprensiones y atribuciones de valor a la *tékhne*.

En el diálogo *Ion* Sócrates y el rapsoda ponen de manifiesto que los poemas de Homero son uno de los referentes disponibles en la cultura de su tiempo que aluden a las *tékhnai* y, a su comprensión en el ámbito griego. ¿Podría entonces indagarse en los propios textos de Homero algunas ideas que sirvan de base para enriquecer la reflexión acerca del diálogo? Si Sócrates devuelve en el intercambio con Ion un reflejo de la comprensión de ciertos aspectos de la poesía épica de Homero, ¿por qué no aproximarse a esta misma, y tratar de determinar las continuidades o discontinuidades alrededor de temas como la *tékhne* y el *enthousiasmós*, temas que aparecen en distintos pasajes del *Ion*, como dos caras de la misma moneda, ligados a la discusión sobre la naturaleza de la rapsodia? De hecho, esta es la forma en la cual se aspira a realizar el estudio del diálogo para poder lograr una mejor comprensión del mismo. Sin duda, el *Ion,* en cuanto evidencia escrita de su tiempo, ofrece un cuadro sobre la recepción e

---

[3] Personaje de la obra del mismo nombre, atribuida a Homero.
[4] Fragmento del *Margites* mencionado en el *Segundo Alcibíades.*

interpretación de la poesía épica de Homero en Atenas clásica[5], cuadro que puede contrastarse con el escenario y la representación rapsódica presentes en los poemas de Homero (Nagy, 2002, capítulo I, párr. 1).

Es importante mencionar algunos de los autores que han apoyado este trabajo y aportado a su redacción. La lectura de los textos de los académicos Anne Balansard, Gregory Nagy y José M. González ha sido particularmente inspiradora. Balansard (2001), con su obra *Techné dans les dialogues de Platon. L'empreinte de la sophistique*, aborda el campo léxico de la noción de *tékhne*, ofreciendo una investigación transversal de la técnica en Platón. Nagy (2002), en su libro *Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, plantea una perspectiva en la cual es indispensable considerar la complementariedad de los análisis sincrónico y diacrónico para leer a Homero, con el objeto de examinar la relación entre los estratos de la producción poética más allá de su sentido cronológico, en términos de la evolución estructural de la poesía homérica. Estos análisis diacrónico y sincrónico también son aplicables al *Ion* de Platón, teniendo en cuenta que el diálogo trata *"Sobre la Iliada"*, como lo anuncia el título alternativo de la obra. Por su parte, González (2013) se fundamenta en la postura evolutiva de la poesía homérica defendida por Nagy y, en su libro *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, hace una aproximación diacrónica a la interpretación rapsódica desde la época arcaica en Grecia hasta la Roma imperial. Esto lo lleva a descubrir cómo el discurso oracular, la actuación dramática y la retórica aportan elementos para elucidar los rasgos fundamentales la práctica rapsódica.

En conformidad con el propósito mencionado, este trabajo se ha organizado de manera que permita seguir la indagación socrática que busca la

[5] Nagy menciona que las evidencias referidas a las Panateneas, encontradas en las obras de Platón, como en otras fuentes literarias, permiten la reconstrucción de elementos de la interpretación rapsódica en dicha festividad.

caracterización de la rapsodia en cuanto *tékhne* para, posteriormente, abordar el tema del *enthousiasmós* y la cadena magnética de la Musa[6]. Así, se divide el texto en tres capítulos. En el primero, se esbozan algunas ideas sobre los personajes del diálogo, para situarlos en términos dramatológicos por cuanto los personajes, el escenario, las circunstancias, los temas o motivos del diálogo dicen algo y aportan a su dinámica de este, aparte de lo que ocurre en la puesta en escena del mismo (Zuckert, 2009, pp. 5-7). En el segundo capítulo se aborda la indagación conducida por Sócrates para establecer cuál es el campo específico de la rapsodia, mostrando algunos de sus rasgos en comparación con otras *tékhnai*; también se exploran aquí conexiones entre el oficio del rapsoda Ion y la caracterización de sus antecesores hallada en los poemas de Homero. En el tercero y último capítulo, se presentará una reflexión sobre la rapsodia y el *enthousiasmós,* entendiendo que este último sustenta la explicación dada por Sócrates de la productividad rapsódica de Ion. Dado que esta noción del *enthousiasmós* se construye partiendo de una referencia euripideana a la piedra magnética, también se abordarán en este apartado los vínculos entre el *Ion* de Platón y el *Ion* de Eurípides. Para finalizar se sintetizarán en la conclusión los hallazgos del estudio del diálogo, que dan razones para concebir la creación rapsódica nutrida por la *tékhne* y el *enthousiasmós*.

[6] Esta organización se configuró con base en el comentario de Pradeau sobre el diálogo, que estima que el texto se divide en tres partes: 1) la definición de la habilidad específica del rapsoda, 2) el *enthousiasmós* del rapsoda y 3) la rapsodia. Aquí se optó por dos temas centrales: uno correspondiente a la *tékhne* y otro al *enthousiasmós* en relación con esta (Pradeau, 2001, p.15).

# 1. LOS PERSONAJES

## 1.1. Sócrates

El interés de Sócrates por la *tékhne* se devela en varios escenarios de los diálogos. En particular, hay uno en el cual él aborda el límite de lo que puede hacer la *tékhne.* También se trata de un diálogo que pone al personaje en una situación límite. Contrario a su manera habitual de hablar con sus interlocutores en privado, en esta ocasión él se dirige a un auditorio nutrido, tanto de amigos como de enemigos. Sócrates, como ciudadano libre, toma la palabra en el ejercicio de su defensa, en uno de los últimos diálogos antes de su muerte, la *Apología*. Allí no hace uso de una *tékhne* poética o retórica del discurso; ante la asamblea, se propone decir la verdad, con el riesgo que ello implica para él (Foucault, 2004). Como parte de la intervención que realiza, puede observarse en los pasajes retomados de la *Apología* una declaración: siguiendo la orden de Apolo, se ha impuesto a sí mismo la tarea de indagar allí donde se encuentra alguien sabio (Platón, trad. en 1985, *Apología*, 22a-23a). Es por esto que, creyendo que políticos, poetas y artesanos poseen sabiduría, acude a ellos para someterlos a examen. Puesto que ha desenmascarado a aquéllos que reivindicaban ser sabios y no lo eran realmente, ha ganado muchas enemistades en Atenas. Algunas de ellas lo han traído al juicio en el cual comparece. Tales personajes representan, en el diálogo, las mismas categorías de sabios a los cuales ha refutado. Así dice Sócrates: “Como consecuencia de esto me han acusado Meleto, Ánito y Licón; Meleto, irritado en nombre de los poetas; Ánito, en el de los demiurgos y de los políticos, y Lícón, en el de los oradores”.

Estas categorías, representadas por semejantes personajes, no son elegidas al azar. Los políticos y poetas –sobre todo estos últimos– pueden encarnar una visión de una *tékhne* más allá de las *tékhnai*, que engloba éstas últimas y facilita su comprensión o al menos la pretende, una *metatékhne*. Los hallazgos de la indagación de Sócrates mencionan en estos pasajes de la *Apología* al menos dos consideraciones acerca de este enfoque de la *tékhne*.

La primera indica que aunque políticos y poetas pretenden poseer una *tékhne*, al ser examinados no dan cuenta de lo que creen saber. En cuanto a los políticos, aquí puede recordarse la referencia a éstos descrita en la *República* (488a-e). La comparación de la nave, el piloto incompetente y sus compañeros intrigantes caricaturiza y evidencia el manejo acostumbrado de los líderes de los asuntos de estado. Los políticos no son aptos éticamente en cuanto a su oficio, son “hombres cortos de vista” y otro tanto cortos en su oficio para dirigir bien el timón de una ciudad y llevarla a un destino seguro. En cuanto a los poetas, Sócrates expresa que tampoco ha encontrado sabiduría en ellos. El orden de su relato recuerda el del diálogo *Ion*: el filósofo dice haber tomado los poemas mejor realizados, preguntando a los poetas qué querían decir. Sin embargo, al no recibir de estos una respuesta satisfactoria, ha llegado a la conclusión de que ellos no hacen poesía por el conocimiento de su arte, sino por sus dotes naturales y en estado de inspiración, como aquéllos que se dedican a la mántica (*Apología* 22a -c).

La segunda consideración tiene lugar en relación con el saber de los *demiurgoi.* Los *demiurgoi* representan un grupo social que posee un conocimiento aplicado a objetos específicos. El artesano, dedicado a una tarea determinada, conoce aquellas cosas relacionadas con ella, por tanto, puede reivindicar que conoce una parte del todo. Sócrates reconoce en la *Apología* el saber de los *demiurgoi*, pero también distingue su límite; saber de una parte de la realidad no implica conocer la totalidad de las cosas.

> Pero atenienses, me pareció a mí que también los buenos artesanos incurrían en el mismo error que los poetas: por el hecho de que realizaban adecuadamente su arte, cada uno de ellos estimaba que era muy sabio también respecto a las demás cosas, incluso las más importantes, y ese error velaba su sabiduría (22 c12-e1).

Sócrates subraya esta especie de trasposición que el artesano hace de su experticia a otros ámbitos. Precisamente, a partir de la definición de la especificidad de las *tékhnai*, es imposible contar con una perspectiva global que permita abordar la totalidad de las cosas, no solamente porque la *tékhne* misma se refiera a un determinado objeto y su alcance esté circunscrito a este. El hacer marca diferencias en los oficios (del médico, del pescador, del conductor de caballos, mencionados en el diálogo *Ion*), en los procedimientos asociados a él y en las circunstancias que lo rodean. El saber del artesano, por ejemplo, se traduce en la producción de *una* de las realidades posibles, cuyo cálculo y cualidades puede tener diferencias, que vienen dadas por el nacimiento de dicha realidad en la materialidad (*Rep.* 596e).

Es evidente que para Sócrates no es posible la concepción de una técnica máxima, técnica que se ocupe de la *totalidad* y que permita el conocimiento del bien. Las producciones humanas, aunque valiosas, están limitadas por su objeto específico (Bloom, 1970, p. 47). Así lo expresa cuando habla de la dialéctica a Glaucón:

> Pues casi todas las demás artes versan o sobre las opiniones y deseos de los hombres, o sobre los nacimientos y fabricaciones, o bien están dedicadas por entero al cuidado de las cosas nacidas y fabricadas. Y las restantes, de las que decíamos que aprehendían algo de lo que *existe*, es decir, la geometría y las que le siguen, ya vemos que no hacen más que soñar con lo que existe, pero que serán incapaces de contemplarlo en vigilia mientras, valiéndose de hipótesis, dejen éstas intactas por no poder dar cuenta de ellas (*Rep.* VII, 533b-c3).

La *tékhne* además, parece producir o fabricar modos de asumir el conocimiento. El hecho de traer un objeto a la realidad física, es decir, a su existencia, le interesa al filósofo porque el ámbito de lo técnico no es responsable únicamente del nacimiento de dichos objetos, sino que imprime en los hacedores formas de entender la realidad, formas de ser. La *tékhne* pone un sello en cada individuo, se convierte en una práctica de sí.

Sócrates sabe que mostrar competencia en ciertos temas del saber humano demanda encontrar una forma de acceder a la perspectiva global de las cosas, sobre todo, en temas como el gobierno de los otros, el conocimiento de la virtud y del bien, tanto en cada individuo como en la ciudad en su conjunto. Esta perspectiva de lo global no puede ser construida a partir de una técnica magna. Así se puede recordar, por ejemplo que en el diálogo *Hipias Menor*, la postura del sofista parece compensar el límite de la *tékhne* en extensión. En efecto, Hipias muestra habilidad en varios dominios, intelectuales y prácticos, ha acumulado varias *tékhnai,* gracias a las cuales parece estar calificado para responder a una pregunta por la *areté* (Platón, trad. en 1985, *Hipias Menor*, 364b 368e). Sin embargo, la investigación del diálogo resulta difícil y escabrosa para el sofista, que abandona la tarea sin llegar a una conclusión satisfactoria. Parece que la opción de la politecnia como puente que permite conectar al ser humano con la perspectiva de la totalidad también oculta un error: comprender lo universal no puede reducirse a comprender el todo como la suma de las partes.

### 1.2. Ion

Si tenemos en cuenta las primeras palabras del diálogo, veremos que desde el inicio Sócrates ha recibido con cortesía al rapsoda, aunque subraya su condición de extranjero y señala concretamente su lugar de origen, la ciudad de Éfeso.

> –¡Bienvenido, Ion! ¿De dónde nos acabas de volver ahora? ¿De tu patria, Éfeso? (530a)

Esos dos elementos, que Ion marcha de una ciudad a otra y, además, que es extranjero en Atenas, se resaltan en el saludo y en su nombre. El nombre del rapsoda ha sido cuidadosamente elegido por Platón, pues se aviene correctamente o más bien, muestra la esencia del personaje, como se plantea en el *Crátilo* (Platón, trad. en 1999a, 383 a-b).

Se sabe que algunos de los diálogos de Platón llevan el nombre de un interlocutor que pudo existir históricamente. También algunos interlocutores han sido creados para encarnar rasgos de un gremio o profesión. Por otro lado, Sócrates es quien representa la voz filosófica la mayor parte de las veces, pero los diálogos no llevan los nombres de los dos (o a veces más) interlocutores que aparecen en la escena. Quizás percibiríamos con extrañeza un diálogo de Platón llamado "Sócrates y Fedro" o bien "Sócrates y Menón". Así, el diálogo tiene el nombre del otro con quien se habla, lo hace visible y presente con sus diferencias. Y ese otro, elegido para el intercambio dialógico, ha sido moldeado en función de la exigencia dramática y filosófica, pues el diálogo no es una imitación de una conversación de un Sócrates histórico, sino un escenario donde acontece el pensamiento (Flashar, como se citó en Mejía, 2003, p. 25), es decir, donde "los personajes dramáticos [se presentan] como mediaciones problemáticas de reflexión" (Mejía, 2003, p. 25).

En efecto, lo que habría que resolver en términos dramatológicos es lo siguiente: ¿quién es Ion, qué representa como interlocutor de Sócrates? ¿Representa un prototipo o un personaje real de Grecia?

Es plausible que el nombre del rapsoda haya sido pensado desde características de la práctica rapsódica, lo cual se puede extraer del examen del diálogo mismo. A propósito de esto, cabe recordar que el antecesor iliádico de los rapsodas es Támiris el Tracio (*Iliada* II, 595-596), de quien se conoce su errancia. El nombre de Ion significa, en efecto, "el que va" (participio presente del

infinitivo *iénai*, que traduce ir, andar); dicha palabra refleja su condición itinerante en Atenas y en otras ciudades griegas (Capuccino, 2011, p. 85) y podría aplicarse metafóricamente a su carácter proteico. Este personaje parece estar siempre más allá de los límites de una ciudadanía común, como lo señala Bloom, pues el ejercicio de su arte lo convierte en "helenopolita" (Bloom, 1970, p. 43), lo cual es curioso, porque el nombre "Ion", adicionalmente, trae consigo una resonancia, un vínculo con uno de los fundadores legendarios de Grecia. Se trata del general Ion, hijo de Juto (llamado también Polemarco), que en tiempos pretéritos fue aliado de los atenienses, en una guerra contra los pobladores de Eleusis. El general Ion es mencionado por varias fuentes, entre ellas el trágico Eurípides[7], contemporáneo de Sócrates, y el geógrafo Pausanias (trad. en 1994, 1,2-4,9; 4,2; 25,8)[8]. Su nombre estuvo ligado a la fundación de Éfeso, la cual, junto con otras doce ciudades, hacía parte de la región de *Jonia*. Y Jonia fue, a su vez, el lugar de origen de Homero.

Si bien no se encuentra otro diálogo denominado *Ion* en las fuentes escritas del siglo V a.C., sí puede encontrarse una tragedia de Eurípides que lleva el mismo nombre del diálogo platónico. La tragedia *Ion* de Eurípides, alude al tema fundacional de Atenas; en ella participan los descendientes del primer rey ateniense Erecteo: Creúsa y Ion. En esta obra, "Ion" es el nombre que Hermes le da al hijo expósito de Apolo y Creúsa. La tragedia narra que el niño fue rescatado y depositado por Hermes en el umbral del Templo de Delfos, para que lo encontrara y lo criara la sacerdotisa del dios (Eurípides, trad. en 1977, *Ion*, 80). Años después, Juto, marido de Creúsa y soberano de Atenas, va a consultar junto con ella al oráculo de Delfos, para saber si tendría descendencia. La divinidad le responde favorablemente. Juto encuentra a su hijo al salir del templo de Delfos y lo llama "Ion", al ver que este viene a su encuentro, tal como había

---

[7] Cf. *Ion*, tragedia de Eurípides.
[8] Pausanias lo menciona en su *Descripción de Grecia.*

vaticinado el oráculo del dios (660). Venir o marchar, o que algo esté en movimiento, no tendría nada de extraordinario, de no ser porque las palabras de Apolo harían de esta acción de Ion, el signo mediante el cual Juto podría reconocer a su hijo.

Conforme a lo anterior, es posible establecer que el nombre del rapsoda contiene una referencia a la personalidad itinerante y "proteica" del artista[9], una referencia relativa a la fundación de Atenas, en la persona del general del mismo nombre, y finalmente, la remembranza del lugar de nacimiento del poeta que ha sido educador de Grecia. Cabría examinar más adelante si esta resonancia del general Ion en el nombre del rapsoda es importante o quizás la hemos encontrado por una causalidad.

Para situar el personaje de Ion en el contexto del diálogo, cabe preguntarse acerca del tipo de actividad que este desarrolla en la polis, sobre la cual Sócrates muestra su interés. En efecto, podría tomarse a Ion como un heraldo de la cultura griega, depositario del saber de un poeta, saber que no sólo está limitado al ámbito estético, sino que tiene que ver con una tradición que refleja la comprensión de la polis como ordenamiento ético, social y jurídico. El papel de Ion supone la continuidad y supervivencia de dicha tradición consagrada a difundir producciones de índole poética como lo confirman sus palabras triunfalistas: "me considero digno de ser coronado por los Homéridas con una corona de oro" (530d). La transmisión de los poemas se inicia con los aedos, según las referencias de la *Iliada* y la *Odisea*, si bien, en algún momento parece que los mismos héroes tomaron parte en los cantos, así lo atestigua el pasaje en el que Aquiles canta con una lira (*Iliada* IX, 186-190). Como se puede apreciar en otros pasajes de la *Iliada* y la *Odisea,* es el aedo el creador del canto. Al respecto vale la pena mencionar los versos en los que Hefesto fabrica el escudo de Aquiles, representando en él a un aedo en medio de un grupo de jóvenes

---

[9] Cf. *Crátilo*, 421c, pasaje en el cual se explicita el significado del nombre Ion.

danzantes (*Iliada* XVIII, 604), o la escena similar en la cual Demódoco canta acompañándose de una lira, por solicitud Alcínoo, durante el agasajo a Odiseo (*Odisea* VIII, 43, 63-85 y 254-369). El antecesor del rapsoda, inspirado por las musas, tiene un lugar de cierta importancia en el escenario descrito por Homero. Así, encontramos que, como poeta y cantor en la corte real de los feacios, Demódoco es conducido por un heraldo al lugar del homenaje, para presentar historias referidas a los dioses y los héroes. Apartes del canto dedicado a los héroes tienen como tema la disputa entre Aquiles y Odiseo y el ardid del caballo de madera; con ellos, el aedo logra conmover profundamente a Odiseo.

Rasgos de esta remota caracterización del aedo aún se encuentran en el oficio del rapsoda, con algunas diferencias. El rapsoda no canta ni ejecuta él mismo un instrumento, recita y comenta los versos de Homero en textos que han sido prefijados, para lo cual se apoya en habilidades y fórmulas mnemotécnicas. Compite en los grandes festivales junto con otros rapsodas y, si tiene éxito, puede procurarse uno de los premios ofrecidos en ellos. Ion también habla en el diálogo de una contraprestación del público en dinero, acorde a los méritos de su representación. Dorter (1973) encuentra que la elección del personaje, el rapsoda, representa la ambigüedad misma del oficio, puesto que se desempeña como un *performer* en todo el sentido de la palabra: Ion utiliza las técnicas representativas en la puesta en escena del poema, el cual ya es producto acabado de otro artista (pp. 66-68). Se trata de una producción de segundo orden que pone al rapsoda en la tarea de interpretar algo ya creado y conocido por una audiencia, como lo haría hoy día un músico al interpretar una partitura musical icónica de una época.

## 2. EL CAMPO DE LA RAPSODIA

¿Qué debería saber el rapsoda para interpretar a Homero de manera correcta? Se puede pensar en un inicio que Ion debe tener conocimiento de la puesta en escena y sus recursos estéticos, el metro, las figuras poéticas, la caracterización de los personajes, los recursos mnemotécnicos, entre otros. El marco de las festividades Panatenaicas ya indica algunas prescripciones de la interpretación de los poemas homéricos. Sin embargo, estos temas no son objeto de discusión dentro del diálogo. Quizás el hecho de que el rapsoda se encuentra con Sócrates luego de una competencia en Epidauro, es decir, en un contexto en el cual dichos temas necesariamente deben aplicarse, da a entender que Ion los sabe al menos como parte de la interpretación rapsódica. Desde el inicio del diálogo, Ion ha afirmado que conoce el pensamiento de Homero y esto es lo que interesa a Sócrates de manera particular. La indagación socrática se concreta en el diálogo, mostrando el análisis del *qué* de la rapsodia, en una escena *fuera* de la escena.

Ser sacado fuera de escena no debe ser algo familiar para Ion, que en varias ocasiones muestra la intención de hacer una demostración de su habilidad interpretativa. Sócrates tan sólo permite al rapsoda recitar un fragmento de la *Iliada*, aquél que describe la técnica del auriga (537 a-b). Esta es una toma de perspectiva reveladora, pues Ion, fuera de escena, debe intentar aclarar para sí mismo y para Sócrates en qué consiste el qué de la *tékhne* rapsódica. Ion se ocupa de embellecer la poesía de Homero, parece que ello le basta, pero Sócrates lo lleva a preguntarse qué conoce de Homero en cuanto poeta. El rapsoda no se ha percatado de que las obras de Homero dan las pautas para el ejercicio de su propio oficio. Son los hilos invisibles de Homero los que elaboran el drama, la estructura de las obras, los personajes creados, lo que acontece en

cada poema, los que ponen en su boca la narración indirecta y los parlamentos de los personajes. De tal forma, que Homero hable de las *tékhnai* y de las relaciones humanas que ellas posibilitan no quiere decir que Ion las haya apropiado para sí intelectualmente, aunque pueda enunciar ciertas cosas sobre ellas y describir la forma en la cual se realizan. Parece que Ion se contempla a sí mismo como si fuera un reflejo especular, que hace parte del gran cuadro épico creado por el poeta. La imagen que Ion contempla es la de la totalidad de la escena, que no se corresponde con la totalidad de la realidad. En un paisaje dramático que incluye un tiempo, un espacio, unos actores, él puede parecerse a Néstor, a Macaón, a Teoclímeno, sin tener en cuenta que el rapsoda debe desaparecer tras el personaje, para que éste aparezca ante el público. En esta capacidad de metamorfosis, Ion se asemeja a Proteo, pues debe poner sus recursos (su voz, su presencia en el escenario, su gestualidad), al servicio de las exigencias de la obra. A pesar de ello, los espectadores de las obras de Homero no acuden a ver a Ion como él mismo, sino a Ion transformado en otro. La obra poética hace que Ion dependa de ella para materializar sus dotes técnicas; empero, esta no depende de él. Aunque puede ser puesta en escena de buena o mala manera, con mayor o menor eficacia, la obra poética permanece intacta, mientras que el rapsoda puede ser sustituido.

Para que Ion pueda contrastar las imágenes poéticas de la *tékhne* con sus referentes reales, es necesario que Sócrates le exija salir de la *tékhne*, tomar distancia de la totalidad poética, creada con imágenes por Homero, realizar la reflexión filosófica. Este proceso no es fácil; Sócrates intenta acompañar la toma de perspectiva de Ion en tres ocasiones durante el diálogo. Ion parece sustraerse de la pintura poética de la *tékhne*, para seguir los planteamientos de su interlocutor, aunque retorna a dicho marco nuevamente. En estos ires y venires, al menos se ha establecido un acuerdo entre Sócrates y el rapsoda: la poesía, tanto en Homero como en Hesíodo, trata sobre la guerra, las relaciones entre los dioses y los seres humanos y lo que ocurre en el cielo y el Hades (531c-d). A

primera vista, estas son las temáticas tratadas por Homero, y constituyen también el *qué* de la rapsodia. No obstante, en este punto, la rapsodia calca la temática abordada por la *tékhne* poética. Cabría preguntarse si la rapsodia en cuanto campo técnico podría delimitarse a partir del mismo *qué* de otra *tékhne.*

En 532d-533c Sócrates conduce a Ion en el análisis de *tékhnai* que utilizan un medio sensible para la elaboración de sus objetos: la pintura, la escultura y la música. Uno podría preguntarse cuál es la razón para mencionar en el pasaje estas *tékhnai* emparentadas con el mundo sensible. Bloom (1970) da una posible interpretación: Sócrates aborda estas *tékhnai* porque pertenecen al ámbito representacional y, en ellas, es evidente hacer una distinción entre lo representado y los materiales que permiten la representación (p.49). Es decir, el medio o los materiales en tales *tékhnai* son distinguibles en cuanto tales del tema tratado. En la poesía, el tema se enuncia y se embellece mediante palabras, lo cual hace que la palabra adquiera una doble capacidad de referirse a algo y constituir el material que aporta belleza al mismo.

De esta manera, trabajar sobre la obra del poeta, elaborar sobre lo que otro dice y de lo cual ha podido dejar la marca en el discurso dicho o escrito, implica comprender cómo la palabra es vehículo de sentido, es decir, su plasticidad etérea para hablar del contenido, cómo ella es tejida en el tiempo y cómo hace uso de sus recursos. Comprender todo lo anterior, antes que hacerlo, constituye el material rapsódico, porque el poema ya está hecho y Ion no es el poeta. Introducir cambios a la sustancia del material de Homero no es posible, porque este ha sido fijado y protegido por la tradición[10]. Añadir algo más a ese material suena pretencioso, a menos que dicho material se embellezca aún más o se comprenda mejor. En este sentido, Sócrates no podría conceder que estas dos

[10] Para la fecha dramática que enmarca el diálogo, las Panateneas ya han prescrito el mecanismo de representación de los poemas homéricos.

cosas, que ha mencionado al inicio del diálogo, la belleza de la palabra, y su forma de retratar el referente, no tengan algo que ver con decir la verdad.

En efecto, la poética se parece un poco al oficio de los creadores de estatuas y de imágenes: está hecha para persuadir a partir de la apariencia. Las palabras también logran incorporar a la realidad formas que cobran verosimilitud desde ciertos puntos de vista y *suplantan* los objetos reales. Develar cómo lo hacen es un experimento interesante, aunque complejo. Así, se puede apreciar que Sócrates ha elegido cuidadosamente los ejemplos sobre *tékhnai* representativas.

Si se pudiera ver un objeto que cae del espacio exterior, completamente nuevo e inesperado, probablemente este causaría gran extrañeza. Sin embargo, pronto este puede ser aprehendido por el pensamiento en relación con otras cosas similares, ya conocidas, y se podría decir de tal objeto atípico que "es una piedra que cae del cielo". Se puede saber que este retrato del objeto, generado por el proceso de asimilación cognitiva, es aproximado e imperfecto; se puede reconocer la inadecuación del propio pensamiento que hace necesario asimilar el objeto desconocido mediante el referente conocido que más se le parece. No obstante, respecto al material poético, podría afirmarse que tiene otras propiedades al tratar y hacer presentes las cosas. De manera análoga a lo que ocurre con la pintura o la escultura, *tékhnai* en las cuales se reconoce el modelo tomado de la realidad, por los rasgos que muestran las obras pintadas o esculpidas, las palabras, en general, aluden a realidades ya conocidas. Que este conocimiento sea exacto o no, es un asunto distinto. Por lo pronto, es importante tener en cuenta la familiaridad que parece tener el referente para el espectador: la palabra, cuando habla, habla en cierta medida del mundo que se conoce. Por consiguiente, decir o escribir una característica de un objeto, por ejemplo, una impresión física como el color o la forma, no es nada *por sí solo*. Decirlo en un contexto poético es diferente. La mención de cualquier color produce una resonancia en el espectador, que lo lleva a conectar el referente con su propia experiencia del color, cómo lo sabe, cómo lo ha vivido, cómo lo ha probado, cómo

lo ha conmovido empíricamente, cómo lo integra, junto con otras impresiones e imágenes, en la memoria. El poeta sabe esto y cuenta con ello para lograr la *areté* de sus palabras. En el discurso poético, este es un elemento “externo” de la palabra hecha poema, que el espectador presta de sí mismo para darle a ella su sentido pleno.

Si bien la escultura y la pintura mencionadas en el pasaje del diálogo están emparentadas entre sí por pertenecer al espectro de lo visible, la poesía también se vincula a ellas porque no puede sustraerse de la asimilación de las impresiones sensibles, de los referentes corpóreos y de las imágenes del mundo natural como elementos propios de su material. El poeta pinta o esculpe con palabras el mundo que está creando. La palabra es plástica por naturaleza, permite hablar de todo, incluyendo los productos de otras *tékhnai,* aun aquéllas que son representativas (*Rep.*596c-e). Los límites de la pintura o la escultura son reconocibles, pues su material tangible puede develar hasta dónde el artífice es capaz de llevar la intención de imitación. Sin embargo, el límite de la representación poética es difuso; el poeta parece ser el demiurgo más hábil en cuanto a la extensión de los temas que aborda y sobre los cuales puede poetizar.

### 2.1. Las *tékhnai* y el lenguaje

Las *tékhnai* se han descubierto a partir de experiencias humanas. En las sociedades, la práctica y la costumbre facilitan la sistematización de dichas experiencias, lo cual contribuye a sustraer el proceso técnico del azar. En consecuencia, existe una valoración positiva de la *tékhne*, por cuanto arranca al ser humano de un devenir completamente azaroso y construye un orden diferente de la *physis*. En cuanto estructurante del mundo humano, la *tékhne* es necesaria, por eso tiene sentido para Sócrates emprender una investigación sobre ella. Pero las reglas impuestas por un orden *meramente* técnico tienen algo de arbitrariedad puesto que, por un lado, imponen su propio orden causal en sus procesos, no el

de la naturaleza, y por otro, el procedimiento convertido en regulación no escapa a la constatación mediante el ensayo y error. En este sentido, las reglas de una *tékhne* son el mejor mecanismo del cual dispone un ser humano, en un momento determinado, para crear un bien o prestar un servicio del cual se beneficia otro. Esto hace difícil que los cuerpos de conocimiento de las *tékhnai*, en relación con sus objetos específicos, no dejen de estar afectados por una constante transformación, condicionada por la consecución de la *areté,* es decir, del logro eficaz de la meta o finalidad del proceso técnico. De tal forma, si fuera posible hablar de un conjunto de principios técnicos análogos o comunes en las *tékhnai*, que pudieran constituirse en sustrato de un ámbito más general de conocimiento, en tanto *técnicos*, estos develarían una debilidad para constituirse como pilares de lo general: su relatividad al campo legítimo donde se aplican. Los principios técnicos no pueden concebirse como principios del todo, sino como válidos y aplicables a partes del todo, de un todo cognoscible, originado en la voluntad humana, siendo insuficientes para ser aplicados como fundamentos de una visión general de la realidad. Es por esto que para Sócrates la unidad del todo no se puede concebir como la colección de las *tékhnai*.

¿Qué ocurre con el lenguaje? El lenguaje, en este caso el lenguaje poético, permite hablar del mundo y de cómo éste está constituido, facilita enunciar, delimitar, estatuir y relacionar las *tékhnai*; al coadyuvar a concebir y expresar ciertas comprensiones del mundo, es el medio para relacionar lo particular con lo general, la parte con el todo. Podría decirse que el lenguaje es un tejido hecho con elementos de la realidad. Empero, ¿constituye el lenguaje *poético*, en sí mismo, una *tékhne*?

Esta es una pregunta que subyace en el diálogo *Ion*, pero que el rapsoda no contempla durante el examen de su oficio. Si se considera que el poeta teje –como teje la lanzadera en un telar– con una palabra hecha a la medida de lo poético (*Crátilo*, 389a), ¿qué caracteriza a esta palabra? ¿Cómo ilumina esta caracterización la comprensión del pensamiento de Homero? Parece que Ion no

comprende su propio desempeño como rapsoda experto en Homero, ni su trato con las palabras en escena. Sócrates le impide a Ion una demostración rapsódica, para que pueda retrotraerse como observador de la escena, y examinar lo que hace en la misma. Se ha mencionado anteriormente que el filósofo presenta la pintura y la poesía, en un ejemplo, en los pasajes del texto. La pintura y la poesía, aunque no se caracterizan por utilizar los mismos medios y no proceden de la misma forma en sus procesos productivos, pueden crear imágenes de algo real. Este es su punto de encuentro, cómo se relacionan ellas con la realidad, pues la finalidad de estas *tékhnai* no constituye el producir un *doble* de algo real, sino algo que se aproxima a este. La extraña creación de un doble por parte de un demiurgo divino, si ello fuera posible en el caso de la palabra, no permitiría identificar un original de su copia perfecta, fuese persona, objeto o animal. En efecto, Sócrates indica en el diálogo *Crátilo*, cómo Crátilo y su imagen no pueden *ser en todo* iguales; las imágenes reflejan ciertos rasgos del referente, pero no pueden ser la manifestación idéntica de aquello que representan, aunque sí dan la idea de una equivalencia con él (*Crátilo* 432b).

¿Es la palabra algo así como una sombra de los objetos? Quizás aquello que no se pueda enunciar con palabras no existe. Llevar a cuestas los objetos concretos para relacionarse en el mundo es algo imposible. Parece que, para casi todo, hay una palabra; o mejor, para cada referente, una imagen del mismo en forma de palabra (lo cual no ocurre con la pintura o la escultura). Quizás una pintura o escultura no puede “palabrear” más allá de lo visible, tal vez no es posible “retratar” una palabra conforme al oficio del pintor o el escultor. La palabra, aunque no puede hacer presente algo a través de la visión, como sí ocurre en el acto físico de la pintura o la escultura, tiene la ventaja de representar otras imágenes. Eso hace que podamos pensar que la *totalidad* del mundo cabe en una totalidad construida con palabras, que incluye tanto los nombres de los referentes, como sus imágenes elaboradas por otras *tékhnai*, de forma similar a lo que ocurre con una imagen reflejada en el espejo (*Rep.* 596e). Extraño artífice

este, el poeta, que hace el mundo en un instante, como si utilizara un espejo de proporciones desmesuradas. Un poeta como Homero hace que una *ékphrasis* como la descripción del escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 478-608), sea una realidad *posible* en la mente, en el ojo inteligente de quien escucha o lee el poema.

### 2.2. El interés en la *tékhne* rapsódica

La envidia que Sócrates dice profesar por los poetas y rapsodas, no es tan sólo irónica. La elección de este personaje como interlocutor de Sócrates tiene diversas explicaciones de acuerdo con los comentaristas (algunos identifican a Ion como una figura que representa al poeta, otros, como un sofista); sin embargo, es necesario considerar que el rapsoda es quien mantiene viva la tradición Homérica en el público que lo escucha. Esto es de particular importancia en la sociedad del siglo V a.C., en la cual la cultura oral todavía juega un papel preponderante y tiene su clara manifestación en el poder formativo y cohesionador de la poesía en sus diferentes usos y contextos de recepción. Al respecto, Capuccino afirma: “En el caso de Ion, esto [el rol de *hermêneus*] consiste en hacer accesible a Homero para una audiencia que vive varios siglos después de su muerte” (2011, p. 70). Parece adecuado aceptar que, es debido a este rol crucial que juega Ion como rapsoda, de *intermediario* entre el poeta y su público, que Sócrates emprende un diálogo con él. De hecho, Sócrates se encuentra con Ion luego la participación de éste en el festival dedicado a Asclepio, en Epidauro. La ocasión del diálogo es un interludio entre una y otra competencia rapsódica, pues, como se plantea en el pasaje inicial (530b), Ion viene a Atenas con motivo de las Panateneas.

Los rapsodas juegan un rol central en la realización de los festivales religiosos de Atenas. Estos eventos convocan a todos los griegos como comunidad durante la celebración de la diosa tutelar de la ciudad. Con un despliegue de actividades

rituales, que incluían el desarrollo de una procesión solemne, el ofrecimiento de un peplo a la diosa y *agones* atléticos, rapsódicos y musicales, entre otros, el recorrido ritual se realizaba en forma “centrípeta”, desde el santuario dedicado a Academo, ubicado fuera de las murallas de Atenas, hasta el corazón de la ciudad, el Ágora, enlazando o vinculando distintos lugares simbólicos fundamentales para la *polis* (De la Nuez, 2004, p.103). Los concursos de recitación tenían lugar inicialmente en el centro del Ágora, en un espacio llamado *orchestra*, escenario del cual se trasladaron hacia el 446 a. C., al Odeón, edificado en la ladera de la Acrópolis, por mandato de Pericles, según lo afirma Plutarco (*Plutarch' s Lives*, trad. en 1932, Pericles, XIII, pp. 39-45).

Sin embargo, la reorganización e institucionalización de la recitación de los poemas de Homero durante las Panateneas se atribuye a los Pisistrátidas (Murray, 2008). Como bien lo anota Nagy, existe un testimonio en el diálogo *Hiparco*, en el cual se describen las reglas de la interpretación de Homero que debían seguir los rapsodas (2002, p. 3); los poemas eran recitados íntegramente, en relevo y secuencia. En dicho diálogo, el personaje de Sócrates expresa a su interlocutor:

> Me refiero a mi conciudadano y el tuyo: el hijo de Pisístrato, Hiparco, de Filedes, que era el más viejo y más sabio de los hijos de Pisístrato. Además de los muchos otros hechos en los que demuestra su sabiduría, fue él quien trajo por primera vez las obras de Homero a esta tierra, y obligó a los rapsodas en las Panateneas a recitar en relevos, uno después de otro, como lo siguen haciendo ahora (Platón, trad. en 1999c, *Hiparco*, 228b).[11]

Lo interesante del texto citado es que no sólo establece la clave narrativa o los rasgos de la ejecución de los poemas de Homero, sino que, además, en las líneas siguientes del pasaje, expone el objeto de la representación rapsódica: Hiparco

[11] El verso se retoma de la versión en inglés de la obra de Platón, traducida en 1997 por Cooper.

apuntaba a educar a sus conciudadanos, para los cuales también había creado y hecho grabar inscripciones en verso elegíaco y máximas de sabiduría (*Hiparco* 228 c-e).

Para la cultura griega del siglo V a. C., que no desconoce el lenguaje escrito, pero cuyas tradiciones orales se encuentran vivas y legitimadas en los distintos escenarios de encuentro de la ciudadanía, incluidos los festivales religiosos, puede tener gran importancia educativa la representación rapsódica, recurso predominantemente oral. Para algunos académicos, los usos de los textos de Homero y de otros poetas griegos están ligados a una tradición formativa del ciudadano, que les confiere un rol pedagógico y didáctico, por lo cual los poemas de Homero son piezas capitales dentro de la *paideia.* Havelock (1994) incluso afirma que el poeta portador de la tradición homérica, entendido de esta forma, transmite "pautas de comportamiento social y moral que están aprobadas, y que, por consiguiente, son aceptables y ‶correctas' " (pp. 71-92). Havelock dedica todo un capítulo a explicar con detalle, un cierto uso enciclopédico del saber de los poetas sobre distintas materias: explora los versos homéricos en busca de fórmulas éticas y legales aplicadas al comportamiento justo hacia los dioses y los hombres, las cuales tradicionalmente se retoman como las fuentes del derecho privado y público de la cultura griega. En efecto, en la *Iliada* y la *Odisea* puede hacerse una indagación de aquello que sin ser *nomos* escrito, podría constituir norma consuetudinaria. Cómo proceder para la realización de un sacrificio para apaciguar a un dios, cómo realizar el homenaje a un héroe, cómo morir en el campo de batalla honrosamente, cómo tratar a un huésped, son el núcleo de algunas de las narraciones centrales de los dos poemas, que constituyen o pueden constituir formas de comportamiento paradigmáticas. De hecho, la *Iliada* inicia con el surgimiento de un desequilibrio en la ley de reciprocidad: Agamenón falta a esta ley al no compensar a Aquiles, *el mejor de los aqueos*, con justicia.

Empero, aunque la memoria ética y consuetudinaria de la tradición haya sido recogida y fijada en versos, Homero no está presente propiamente en el material

cristalizado de la escritura. Los versos escritos pueden ser una forma de preservar el patrimonio fundamental de los griegos, si bien Homero es traído a la vida, es hecho presente por la voz del rapsoda. Lo que pueda pensar o valorar Ion, de Homero, o de su obra, tratándose de un profesional de la palabra, y uno que dedica su vida a la recitación, tendrá una repercusión importante en un auditorio público, dado que para este los poemas representados no dejan de ser guía de la conducta pública o privada.

En el diálogo *Fedro*, las palabras de Sócrates a Fedro, a propósito del discurso en términos generales, pueden confirmar esta idea:

> Pero el que sabe que en el discurso escrito sobre cualquier tema hay, necesariamente, un mucho de juego, y que nunca discurso alguno, medido o sin medir, merecería demasiado el empeño de haberse escrito, ni de ser pronunciado tal como hacen los rapsodas, sin criterio ni explicación alguna, y únicamente para persuadir, y que, de hecho, los mejores de ellos han llegado a convertirse en recordatorio del que ya lo sabe; y en cambio cree, efectivamente, que en aquellos que sirven de enseñanza, y que se pronuncian para aprender –escritos, realmente, en el alma– y que, además, tratan de cosas justas, bellas y buenas, quien cree, digo, que en estos solos hay realidad, perfección y algo digno de esfuerzo y que a tales discursos se les debe dar nombre como si fueran legítimos hijos (…) (Platón, trad. en 1999b, 277e-278a).

En el pasaje anterior se encuentra una crítica explícita a la forma en la cual se desarrolla la actividad rapsódica, “sin criterio ni explicación alguna, y únicamente para persuadir”. De esta crítica se puede inferir que la rapsodia no ha escapado a los usos sofistas de la palabra; sin embargo, el mismo pasaje menciona que el mejor rapsoda puede ser “recordatorio” del que ya sabe los poemas, por haberlos escuchado anteriormente, o por haberlos leído. Puesto que un poema escrito tiene la apariencia de una creación viva y la escritura sólo es un “recordatorio” de una obra pensada y dicha alguna vez, la actividad rapsódica parece necesaria

como mecanismo de memoria colectiva e individual del poema. Sócrates también subraya en el *Fedro* que la escritura *trae* a la memoria, empero, en cuanto escritura, no puede responder preguntas de un lector. Por esta razón, comprender el poema (o discurso) no sólo pasa por la audición o la visión del código escrito: Sócrates se refiere a dicha comprensión como un acto vital, en el que la parte inteligible del poema no puede ser asimilada a partir de la lectura de un código escrito, a diferencia de lo que sí puede ofrecer el acto dialogal (*Fedro*, 275c).

Parece entonces que Sócrates se interesa en el intercambio con el rapsoda, como ocurre en otros diálogos, en el marco de sus indagaciones acerca de las *tékhnai* de la palabra. En efecto, el filósofo no tiene como interlocutor a un escultor o pintor en los *diálogos*[12]; curiosamente, Ion es el único técnico que aparece como personaje en la *escena* dialogal, en la obra de Platón. Esto pone en relieve las *tékhnai* de la palabra como medio de relación de los ciudadanos, las cuales, mediante las prácticas de los poetas, sofistas, logógrafos, rapsodas, se usan con el objetivo de persuadir a otros.

Es posible que las cosas tangibles, que pertenecen al mundo de lo visible, se presten poco para la discusión. Al examinar *tékhnai* concretas como la del adivino, la del médico y la del pescador, Ion mismo acepta que quien podría hablar mejor de ellas y sus productos es el técnico que las ejerce. Sin embargo, hay otros objetos con los cuales el ser humano usualmente se relaciona mediante las *tékhnai* del lenguaje. Sobre estos no hay acuerdos, se puede dudar y divagar acerca de ellos. Estos objetos tienen existencia y se identifican por medio de la inteligencia, pues no son inmediatamente visibles; deben ser pensados mediante el lenguaje: el bien, la verdad, la justicia, la virtud, entre otros. Allí, en temas marcadamente especulativos, el lenguaje con todas sus posibles aplicaciones

[12] En los *Recuerdos de Sócrates* se narra el encuentro de Sócrates con el pintor Parrasio y con el escultor Clitón. Cf. Jenofonte, trad. en 1993, pp.130-131; p. 136; p.138.

ejerce con particular fuerza el poder de persuasión. La rapsodia es poderosa en cuanto constituye imitación y puede persuadir desde el lenguaje. Sócrates devela entonces, cómo el poder de las imitaciones y por ende, de sus artífices, se ejerce desde una órbita sutil, más que desde un ámbito contractual, legal o de ejercicio de la fuerza, bajo la forma de una oratoria poderosa que puede ganar la voluntad de los ciudadanos.

Sócrates observa que las dotes histriónicas de Ion conmueven profundamente al espectador (535b-d), indicando algunos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea*. Se trata de cuatro pasajes en los cuales la tensión de la narración llega a su límite: Odiseo, mostrando su verdadera identidad a los pretendientes de Penélope y cobrando venganza por las acciones deshonrosas de los mismos en su casa; Aquiles, enfrentando finalmente a Héctor, cuando éste no cuenta ya con la ayuda de los dioses; Héctor, dejando a su esposa Andrómaca y a su hijo y marchando a combate; y Príamo, tomando la resolución de reclamar el cadáver de Héctor, a pesar de las súplicas de Hécuba. Estas son escenas en las cuales el recitador debe ser muy hábil para captar los matices de los personajes, al representar sus emociones y resoluciones durante la confrontación con un momento crucial de su vida. Se caracterizan porque en ellas se encuentra un personaje que toma una decisión que probablemente puede costarle la vida, pero frente a la cual no puede dar marcha atrás por razones de honor. En consecuencia, en el poema, ellas muestran distintas conductas que prueban la ética del héroe y respecto a las cuales Ion podría comentar de acuerdo con su experticia. El rapsoda confirma que tales escenas provocan pasiones extremas, él mismo sufre los efectos de dichas pasiones en su cuerpo: lágrimas en los pasajes que suscitan la piedad o palpitaciones en los que provocan temor. Bloom (1970), enlaza este mundo de Ion con aquél de las pasiones provocadas por la tragedia, pues ella hace experimentar a sus espectadores la piedad y el temor a través de las experiencias ficticias de los personajes (pp.152-153). Ion adicionalmente afirma que está atento a las reacciones del público durante la representación, pues del éxito de

sus recitaciones depende la compensación que pueda recibir de sus espectadores. Esto es finalmente lo que se juega Ion en un *agón* en el que interviene la palabra, donde él compite con los mejores rapsodas. Esta motivación del personaje, de obtener una retribución dineraria producto de su oficio, lo aproxima a la forma de proceder de los sofistas.

Las recitaciones entusiastas, bellamente elaboradas, de Ion, contrastan con la actitud socrática. En lo que atañe al discurso, la diferencia fundamental entre Sócrates y el rapsoda puede examinarse a partir del examen de algunos pasajes de la *Apología*. En este diálogo, Sócrates se presenta ante el tribunal que decide su caso, en donde él se juega su propia vida, con un *decir veraz*, que se caracteriza a lo largo del texto mencionado. El filósofo se defiende de las acusaciones de sus adversarios, sin recurrir a los usos "teatralizados" de su época, en el marco de una defensa judicial. Aparece ante el tribunal desprovisto del discurso elaborado por un logógrafo y no hace uso tampoco de las *tékhnai* de la palabra para emprender su defensa. No familiarizado con el lenguaje de los tribunales, entonces, es él mismo, habla con el lenguaje corriente, de todos los días, ante quienes lo juzgan. No intenta, dice, persuadir a otros como lo han hecho sus acusadores, sino decir la verdad, la cual dice con las palabras "que se le vengan a la boca". Este decir la verdad entraña un riesgo: es posible que Sócrates no complazca a la multitud, y que pueda ser condenado por causa del discurso que pronuncie.

### 2.3. Decir rapsódico y decir técnico

Anteriormente se ha mencionado que el poeta, de manera similar al pintor, crea imágenes con los recursos a disposición. Dado que el lenguaje es un recurso común, no únicamente el poeta hace uso de este; todas las *tékhnai* tienen relación con el lenguaje y se sirven de él para atender las exigencias de sus objetos. El uso poético, retórico, científico o aquél que es pragmático, tienen

ciertas condiciones y contextos comunicativos. ¿Qué hace que el lenguaje actúe *poéticamente*? ¿Qué haría que actuara *rapsódicamente*? Sócrates intenta, hacia el final del diálogo, llevar a Ion a aclarar el dominio de su *tékhne*.

Hasta el momento, el proceso de distinciones efectuado en el diálogo ha permitido establecer algunos elementos básicos para examinar y diferenciar el saber técnico de otros saberes. Sócrates ha conducido la indagación y ha establecido con Ion que una *tékhne* se comprende como un todo, que versa sobre un objeto específico y se ocupa exclusivamente de él. Por otra parte, quien puede juzgar y opinar mejor sobre un objeto producido por una determinada *tékhne* es el experto que conoce y ha ejercido el oficio relativo a esta (537a-539e). Sentado lo anterior, Ion nuevamente es interpelado por Sócrates.

¿Puede buscar él en los poemas de Homero, los pasajes que se refieran específicamente a la rapsodia en cuanto *tékhne*? A primera vista, esta búsqueda en las *tékhnai* contenidas en los poemas podría facilitar el hallar algún indicio útil para la discusión. Sin embargo, es necesario tener en cuenta previamente que las demás *tékhnai* aludidas tienen un producto concreto, identificable de forma inmediata mediante la constatación empírica. Si se considera que el producto de la rapsodia es un *decir*, por cuanto Ion da vida a las palabras del poeta, ¿cómo se puede distinguir este *decir* del decir de otros técnicos? ¿Cómo se puede distinguir del decir del poeta? Frente a todos los otros productos técnicos sobre los cuales se puede decir *algo,* sin que por ello se confundan el producto y lo que se dice de él, la rapsodia tendría que abordar ambos en el decir; igualmente, el *decir* constituye el material y producto de ella en cuanto *tékhne*.

En este respecto, Ion podría haber mencionado pasajes que describen algunas características de los aedos y rapsodas de la *Iliada* o la *Odisea*. En la *Odisea*, el rapsoda Femio, personaje aludido en el mismo diálogo (533c), ejerce un oficio similar al de Ion, aunque no lo hace por voluntad propia, sino obligado por los pretendientes de Penélope, durante la estancia de estos en el palacio de Odiseo. Tocando una cítara, Femio canta a los pretendientes sobre el regreso

funesto de Odiseo y sus hombres de Ilión (*Odisea*, I, 150, 325). También la caracterización del aedo Demódoco tiene algunos rasgos en común con la profesión de rapsoda, pues el aedo canta en ocasiones festivas importantes, entre otras, en el recibimiento de Odiseo en la corte de Alcínoo y su despedida de ella (*Odisea*, VIII, 60; XIII, 25).

No obstante dicha mención del rapsoda en las descripciones o narraciones de Homero, el interlocutor de Sócrates responde con una afirmación que impide analizar la especificidad del *decir*, del uso del lenguaje en el campo de la rapsodia. Así, el diálogo tiene una variación de registro. En los pasajes precedentes la discusión giraba en torno al tema de la *tékhne*, y luego, parece jugarse en el terreno del lenguaje, de lo que conviene *decir* a alguien. Puesto que Sócrates ha llevado al rapsoda a admitir la especificidad técnica, según la cual, lo que se sabe por una técnica no puede estar contenido en otra, la *tékhne* rapsódica ha quedado limitada por sustracción de materia a hablar sobre ella misma y ya no sobre la totalidad de las cosas. ¿Y qué es lo que ella puede hablar en su *decir*? Aparentemente, lo que no compete a las otras *tékhnai*. De tal forma, frente a la pregunta del filósofo acerca del objeto de la rapsodia, ahora Ion expresa: “En mi opinión, [ella versa] sobre aquellas cosas que son propias de que las diga un hombre o una mujer, un esclavo o un libre, el que es mandado o el que manda” (540b).

Al llegar a este punto, la caracterización de la rapsodia es imposible si se acepta que esta *tékhne* se ocupa de un *decir*, pues Ion ha planteado una afirmación que diluye en la generalidad los presupuestos acordados anteriormente. Lo que conviene *decir* a alguien en un campo distinto al de otras *tékhnai*, de acuerdo con las condiciones propuestas por el rapsoda ¿sería lo que se dice cotidianamente, por parte de cualquier ser humano habilitado para usar la palabra? A pesar de lo anterior, podría intentarse la delimitación del campo rapsódico, apelando a que la especificidad de cada *tékhne* trae consigo un *decir* que permite identificar al técnico y, por ende, el campo técnico al cual pertenece.

Así, se puede pensar en la imagen de la lanzadera que Sócrates presenta en el diálogo *Crátilo* entendiendo a partir de ella que el uso del instrumento, en este caso, el lenguaje, tiene variaciones para adecuarse a su propósito fundamental. Estas variaciones o diferencias en el lenguaje podrían reflejar el dominio técnico en el cual ellas son legítimas y útiles.

Dado que Ion ha hecho alusión al *decir*, al discurso en general, Sócrates no concede el avance del diálogo en esa dirección, pues el *decir* se refiere a los hechos de los seres humanos, pero Ion no puede reclamar el conocimiento de estos hechos por referirse a ellos mediante la palabra. Adicionalmente se encuentra otra dificultad: del *decir* de los hechos particulares, ¿cómo se podría llegar al *decir*, al discurso en términos generales? Parece que el rapsoda da por hecho que dominar la declamación de la totalidad de los poemas de Homero basta para reivindicar que él sabe del decir o del discurso en general (Bloom, 1970, p.60). Por lo anterior, el filósofo reconduce la discusión y le menciona a Ion algunos ejemplos adicionales que cumplen con la condición planteada por Ion en su respuesta, pero que además pertenecen al orden de lo técnico: un timonel, un médico, un pastor, una hilandera, un general. ¿Conoce Ion el *decir* que conviene en cada uno de los casos? El rapsoda afirma no conocerlo, excepto el lenguaje del general. La consecuencia de la indagación ha hecho que en el marco de reivindicación del dominio de las otras *tékhnai* que menciona Homero, la rapsodia haya quedado reducida paulatinamente al *decir* de ella misma.

Las últimas *tékhnai* mencionadas por Sócrates tienen que ver con dirigir o conducir algo o a alguien con un determinado fin, a excepción del hilar, que no obstante, cumple con la condición de lo expresado por Ion. En efecto, el hilar, junto con la *tékhne* de la estrategia, marca la ironía del pasaje (540b-d). De acuerdo con los poemas de Homero, el hilar es una actividad eminentemente femenina, que efectúan las divinidades femeninas y las mujeres libres o esclavas. ¿Acaso tienen que ver de alguna forma el hilar y la actividad del estratega? ¿Y estas dos últimas actividades se relacionan con la *tékhne* que Ion profesa?

Algunos académicos han asociado el oficio del rapsoda con una de las acepciones del verbo *rápthein*, que significa coser, el cual, aunado a la palabra *épe*, designa metafóricamente la acción de elaborar el canto como *coser cantos*[13]. Por otra parte, existe otra acepción del término, que significa urdir o tramar tretas o artimañas (Snyder, 1981, p.194). Más allá de la actividad explícitamente femenina y que simbólicamente representa a la mujer griega en los poemas, hilar y tejer dan forma reconocible y consistencia a una materia de configuración azarosa o difusa, e igualmente, pueden significar el proceso intelectual por el que los hombres tejen palabras o ardides (Pantelia, 1993, p.1). Efectivamente, algunas descripciones presentes en los siguientes pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* pueden ilustrar esta aseveración. Fränkel indica ciertos pasajes de la *Odisea* que sugieren este sentido de *rápthein* (1925, p.4). Por ejemplo, un aparte en el que Néstor se dirige a Telémaco:

> Nueve años tentamos la plaza tramando ruinas
> con ardides sin cuento, mas Zeus retrasaba su logro.
> allí nadie jamás pretendió compararse en ingenio
> con Ulises divino, que a todos con mucho vencía
> en las trazas más varias tu padre, si tal como dices
> hijo suyo eres tú . Mas el pasmo me embarga el mirarte
> que es el mismo tu modo de hablar, aunque nadie creyera
> que a tu edad discurrieses así igual que él (*Odisea*, III, 118-125).

Y, asimismo, lo versos en los cuales Penélope reprende a Antínoo por sus acechanzas en contra de Telémaco, diciendo:

> ¡Oh tú, Antínoo, soberbio urdidor de maldades! Te llaman
> en la tierra itaquesa el primero entre todos los hombres

[13] Píndaro hace referencia explícita a los cantores homéridas y sus “cosidos relatos” en su *Nemea* II.

> de tu edad en consejo y palabra. No lo eres de cierto
> ¡Insensato! ¿Por qué maquinar a Telémaco muerte
> y ruina y no honrar al que en súplica llega al amparo
> del gran Zeus? Nefando es tramar desventuras a otros (*Odisea* XVI, 418-423).

En la *Iliada*, se comparan las cualidades del físico de Menelao y Ulises y luego, su habilidad para la palabra:

> Pero cuando hilvanaban ante todos discursos y pensamientos,
> Menelao, sin duda, pronunciaba de corrido ante el auditorio
> pocas palabras, mas muy sonoras, ya que no era muy prolijo
> ni divagador en razones; pues era además inferior en edad.
> Pero cuando el muy ingenioso Ulises se levantaba,
> se plantaba, miraba abajo, clavando los ojos en el suelo
> y el cetro no lo meneaba ni hacia atrás ni boca abajo,
> sino que lo mantenía inmóvil, como si fuera un ignorante;
> habrías dicho que era una persona enfurruñada o estúpida;
> pero cuando ya dejaba salir del pecho su elevada voz
> y sus palabras, parecidas a invernales copos de nieve,
> entonces con Ulises no habría rivalizado ningún mortal (*Iliada*, III, 212-223).

Se podría pensar que la mención del *hilar*, con frecuencia asociado al tejer, se relaciona con el trabajo intelectual y con la ejecución necesaria para dar unidad y sentido a la declamación del poema, pues esta debe sostener la unidad de la obra, su continuidad y completud. El rapsoda debe saber recibir la palabra de otro, continuar la declamación, entrelazando las partes en un todo con sentido y estar preparado para dejar la intervención sin perder de vista las cualidades métricas y el tema del verso (Collins, 2001, p.2). Por otra parte, en varias narraciones de los poemas de Homero como las ya mencionadas, el tramar, zurcir o tejer cantos no está lejos de la organización de ciertas acciones de manera táctica o estratégica. En efecto, el pasaje de la *Odisea* que recuerda

Sócrates sobre los cantores de poemas, se encuentra la alusión a Femio. Femio canta a los pretendientes, forzado por ellos, pero mientras su canto sea apreciado como entretenimiento, él gana tiempo que le permite sobrevivir hasta la llegada de Odiseo. En el caso de Penélope, los pasajes creados por Homero muestran la yuxtaposición entre el tejer la mortaja de Laertes y tejer o tramar el engaño que mantiene a distancia a los pretendientes y, en últimas, el *statu quo* de la casa de Odiseo. Finalmente, el tramar la ficción poética dando voz a los personajes de Homero en distintas circunstancias es el talento de Ion.

De todos los *decires* de las *tékhnai*, Ion elige el del estratega. Los poemas de Homero relatan, después de todo, las acciones de los hombres que van a la guerra o regresan de ella. En ellos, la palabra se añade como recurso a otras formas de lograr el dominio en el campo de batalla, recurso necesario para demostrar virilidad, habilidad y también estatus político.

Quienes encarnan los personajes heróicos más célebres de Homero, Aquiles y Odiseo, son oradores especialmente dotados. Aquiles *canta* sus propias hazañas; Odiseo es llamado "aedo" por Eumeo y Alcínoo por su hechizante habilidad narrativa. Parece que es usual hallar un buen estratega diestro con la palabra en el contexto creado por Homero; empero, no se podría asegurar de igual manera que un buen rapsoda pueda ejercer virtuosamente como general (541a). El poder de la palabra no ha cambiado en el horizonte ateniense del siglo V a. C., sobre todo en aquellos estamentos públicos donde se toman decisiones de Estado.

### 2.4. El espacio del canto

Al considerar un oficio y su técnica, es posible que podamos verlos en nuestro mundo moderno como formas predeterminadas de fabricar algo, que incluyen encadenamientos de acciones humanas o mecánicas, para generar procesos de transformación de una materia o la realización de un servicio; estos constituyen fuente de recursos económicos, financieros y quizás de reconocimiento social.

Algunas técnicas producen objetos que generalmente podrían pensarse como una extensión del cuerpo humano y otras se dirigen a adaptar el comportamiento, las interacciones, las capacidades y las aptitudes de las personas, como ocurre con aquéllas asociadas a la educación.

En la ciudad griega del siglo V a.C., la técnica y el oficio correspondiente están asociados a una organización espacial, social y política. De esta manera, hay técnicas que se consideran más propias de determinados rangos sociales; por ejemplo, los oficios manuales corresponden a los artesanos y excepcionalmente parecen ser bien vistos en estatus sociales considerados superiores. Un testimonio de Heródoto afirma que a los soldados egipcios de la Antigüedad no se les permite ejercer ninguna *tékhne* diferente de la guerra, ocupación en la cual, los hijos suceden a los padres. Esta costumbre extendida en otros pueblos antiguos, considera menos respetables a quienes aprenden oficios artesanales y más nobles a los que se abstienen de hacerlo y se dedican a la guerra. Heródoto afirma: “(…) esta costumbre la han adoptado todos los griegos y, principalmente los lacedemonios, siendo, en cambio, los corintios quienes menos desprecian a los artesanos” (trad. en 1992, *Historia* II, 188-167). Aún al aceptar que la técnica representa un estatus social en el mundo griego, no se niega el valor de algunas artes y oficios y su contribución al equilibrio de las organizaciones sociales de la época.

El hecho de que en el diálogo la indagación de la técnica quede abierta es interesante, puesto que se invita a la reflexión de distintas formas de acercarse a la productividad del ser humano. En este sentido las técnicas son consideradas desde la perspectiva amplia de Homero, en la cual se tratan tanto acciones como fabricaciones.

Puede decirse que la *tékhne* despliega habilidades que favorecen el desarrollo de la virtud. Determinadas formas de virtud son consideradas deseables para la participación política y ciudadana, como el valor, la templanza y la prudencia. La virtud o *areté*, por su parte, se entiende en este contexto social como “algo que

es bueno para algo", es decir, en el sentido de eficacia de un objeto o de una forma de obrar (Guthrie, 2003, p.15)[14]. Las preguntas de Sócrates a Ion sobre las cosas de las cuales habla Homero en su obra, llevan consigo este matiz de la eficacia. Sócrates pregunta si el rapsoda puede explicar las cosas que el adivino, el auriga, el médico o el pescador saben en razón del dominio de su técnica y no de su simple enunciación en el poema (537-539e). La *areté* además implica un entrenamiento en ciertas habilidades para realizar un oficio o tarea, pero además, los espacios y los usos sociales en donde estos pueden ser realizados de manera aceptable.

Por ejemplo, en la *Iliada* y la *Odisea*, aparecen varias referencias a las labores de hilar y tejer, las cuales se consideran una tarea específica de las mujeres. En la *Odisea*, las mujeres esclavas en la casa de Alcínoo, realizan diversas labores cotidianas al interior del palacio:

> Cincuenta mujeres trabajaban
> de esclavas en casa de Alcínoo: molían
> en soleras las unas los trigos dorados, las otras
> atendían el telar o sentadas hacían que la rueca
> diese vueltas igual que las hojas del álamo esbelto;
> y al tejer destilaban los hilos el líquido aceite (*Odisea* VII, 102-107).

Igualmente, Penélope habla sobre la tela que ella en la intimidad de su hogar, teje y desteje como estratagema para evadir los reclamos de los pretendientes:

> Al principio algún dios un ardid me inspiró en las entrañas.
> Del telar suspendiendo una urdimbre bien larga, tejía
> una tela suave y extensa y decíales a un tiempo:
> ´Pretendientes que así me asedíais, pues ha muerto Ulises,
> no tengáis tanta prisa en casar, esperad a que acabe

---

[14] Esta es la comprensión de Guthrie de la *areté* griega.

> yo la tela que estoy trabajando, no pierda estos hilos.
> La mortaja será del insigne Laertes el día
> Que le tome la parca fatal de la muerte penosa;
> Que ninguna mujer entre el pueblo me lance reproches
> Por faltarle un sudario teniendo tamañas riquezas´ (*Odisea* XIX, 138-150).

La estratagema de Penélope es sutil y no va en contra de los valores tradicionales que dan forma al personaje femenino del poema. Hilar y tejer, en estos apartes de los poemas, son actividades propias de las mujeres griegas, de su manejo del hogar; de acuerdo a los usos tradicionales se realizan intramuros, en las partes más resguardadas de una casa o palacio.

Igualmente, los poemas homéricos mencionan otras actividades como la labor del carpintero, artesano cuyo trabajo gozaba de alta estimación, al igual que oficios de índole manual (Rodríguez Adrados, Fernández-Galiano, Gil, y Lasso de la Vega, 1963, pp.396-397). El *tékton* o carpintero es un tipo de artesano cualificado, con experticia en distintos trabajos en los que se usa la madera, como la ebanistería, la arquitectura, la elaboración de naves, entre otros. En ocasiones estos artesanos laboran bajo la dirección de otros, como se aprecia en el pasaje que muestra a Alejandro erigiendo su palacio (*Iliada* VI, 315-317). Los objetos creados por los *téktones* son muy apreciados y evidencian la riqueza de los señores de los palacios; Homero describe primorosamente los sillones tachonados con plata o con clavos de plata que son parte del mobiliario de las morada de Alcínoo (*Odisea*, VII, 161-163, y VIII, 65-66), y destaca la hechura del lecho de Odiseo, revestido por éste mismo con oro, plata y marfil (*Odisea*, XXIII, 195-201). Gil explica cómo Homero perfila a los artesanos como hombres libres, que circulan a su arbitrio y quienes reciben encargos por libre contratación (Rodríguez Adrados et al., 1965, pp.408-412). La movilidad de este tipo de artesano puede explicarse por una considerable demanda de su trabajo y así se puede interpretar de las palabras de Eumeo a Antínoo, indicando que el médico, el adivino, el aedo y el constructor de viviendas son personajes que es necesario

buscar fuera de los confines del palacio, para obtener sus servicios (*Odisea*, XVII, 383-386).

Volviendo al ejercicio rapsódico, se ha observado que este no es "para sí mismo" y también exige pensar los espacios institucionales donde tiene lugar el canto. El despliegue de la habilidad profesional rapsódica exige el contexto y las prácticas de una comunidad que dan al canto su sentido, en el marco de su índole ritual y de recolección de la memoria, lo cual le da al cantor su estatus de demiurgo.

De acuerdo con lo anterior, se requiere conocer cuándo se canta el canto, por qué razones se canta, y qué canta el canto. Se puede preguntar si existen evidencias en los pasajes de los poemas examinados que sustenten este marco institucional del canto, para tratar de hallar la caracterización de esta institucionalidad. En la *Iliada* aparece el canto en medio de escenas que pueden concebirse como una pausa temporal de la guerra: así lo ilustra el canto de Aquiles con la fórminge (*Iliada* IX, 185-191), canto que se refiere a los hechos heroicos que acontecen, probablemente *in medias res* de la batalla vivida; la descripción del escudo de Aquiles fabricado por Hefesto, en donde el canto aparece representado en una escena festiva de celebración de la cosecha, como un hecho lejano de la narración presente (*Iliada* XVIII, 569-571); la réplica airada de Hera a Apolo, durante la discusión de los dioses, en la cual ella opta por la defensa de Aquiles y donde se refiere que el dios asistió con la fórminge al banquete de boda de Tetis; y la ocasión en la cual se describe la presencia de Apolo y de las Musas, que cantan en el banquete de los dioses (*Iliada* I, 601-604). El canto igualmente acompaña el ritual fúnebre de la honra al cadáver de Héctor, ante el cual lloran las mujeres troyanas (*Iliada* XXIV, 719-122). También, se usa como parte del resarcimiento al dios, como en la escena de la devolución de Criseida a su padre, por parte de Agamenón (*Iliada* I, 472-474), en esta narración, los jóvenes aqueos entonan un peán que acompaña la hecatombe enviada por Agamenón para desagraviar a Crises y ganar el favor de Apolo. Los

pasajes anteriores muestran al menos dos tipos de escenas donde el canto es admitido en su forma ritual, la primera es la escena de celebración, que en el poema se alude indirectamente, a través de una imagen en el caso del escudo de Aquiles y en la narración de Hera. Tanto la écfrasis del escudo como la narración indirecta puesta en boca de Hera sitúan la escena a distancia de la guerra, no en el presente, sino en un dominio ideal. Las circunstancias que rodean el segundo tipo de escena hacen que esta sea propiamente un intersticio de la guerra en curso, un lapso de quietud forzosa: el repliegue de Aquiles y sus tropas, el sacrificio a Apolo para recuperar el favor del dios, y el canto que se entona en las honras fúnebre de Héctor, detienen o muestran la detención del tiempo de guerra.

Examinadas las escenas, cabe entonces preguntar cuál de ellas tiene una mayor conexión con el entorno institucional del canto del rapsoda Ion. En un primer momento parece que la narración de Aquiles, en el acto de pulsar la fórminge y cantar las hazañas de héroes, es la escena que tiene una mayor analogía con la labor de Ion descrita en el diálogo de Platón. Sin embargo, se puede anotar que en el poema aparece un personaje al cual se atribuye propiamente el oficio de cantor: Támiris el Tracio, es mencionado en el conocido pasaje del Catálogo de las naves (II, 595). El nombre del aedo surge de forma marginal cuando se describe la conformación de los contingentes aqueos, aunque, por cierto, el personaje en mención no canta en el poema que es cantado. Támiris al parecer, ha competido en un agón con las Musas y al ufanarse de ello, ha traído sobre sí el castigo de ellas. Así las cosas, en lo que atañe a la *Iliada*, sigue siendo el héroe (Aquiles) el que canta sus propios hechos y el público de este canto lo constituye Patroclo, que aguarda su turno en el canto en el momento en que son interrumpidos por la embajada. Empero, resta el análisis de la Odisea para rastrear otros rasgos del oficio de los cantores precursores de Ion.

### 2.5. Femio y el canto de Odiseo, la institucionalidad y el canto

Aunque se han mencionado anteriormente algunas referencias acerca de los aedos y rapsodas en la *Odisea*, es relevante anotar que tanto el personaje de Demódoco como el de Femio presentan en el poema rasgos característicos relacionados con el oficio de Ion. Las escenas en las cuales aparece Demódoco en el canto VIII de la *Odisea*, refieren una celebración en una congregación nutrida de feacios, convocada por Alcínoo. Los feacios acostumbran organizar sus festividades con banquetes, juegos y música. Demódoco es caracterizado como un cantor ciego, tratado con gran consideración por sus dotes poéticas; sus habilidades se despliegan en la composición y ejecución del canto y el acompañamiento con la lira. Alcínoo califica el canto del aedo como capaz de hechizar el alma (*Odisea* VIII, 44-45).

Femio, por su parte, es también llamado ‘aedo’ en el poema, y su condición de cantor tiene una particularidad: él menciona haber aprendido el arte rapsódico de manera autodidacta, por sí mismo, elemento que no se menciona en relación con otros cantores. Adicionalmente, el marco institucional donde se mueve Femio es la casa de Odiseo, aunque actúa allí, en el ámbito familiar del palacio, forzado por los pretendientes. No se encuentra entonces al cantor en una reunión festiva con amigos, sino que el aedo es obligado a tañer la cítara, efectuando una extraña transacción, con la cual resguarda su vida mientras canta y mantiene entretenidos a los indeseables huéspedes. La circunstancia en que Femio canta llama la atención porque el canto es una estrategia de supervivencia personal que también actúa como recuerdo de la institucionalidad que existía antes de la partida de Odiseo. Odiseo está ausente, el orden de su casa peligra con el asedio de los pretendientes, afrontado por Penélope con la estratagema del tejido. Mientras Penélope gana tiempo tejiendo y destejiendo el sudario de Laertes, Femio canta las desdichas del héroe ausente. Este canto es mencionado desde el principio de la obra, enmarcando la espera de los pretendientes.

> Un aedo famoso cantaba en mitad y sentados
> los demás en silencio le oían; narraba el regreso
> desastroso de Ilión que a los dánaos impuso Atenea (*Odise*a I, 325 327).

El canto hace presente a Odiseo ausente, llega hasta Penélope, que desciende de su estancia conmovida por él. Mientras ella ruega al aedo entonar otro canto, Telémaco defiende la intención de Femio: el canto nuevo, inspirado por el dios, no sólo recuerda la desgracia de los dánaos, también preludia el regreso del héroe, siendo un recordatorio para los pretendientes que asedian su casa. En este sentido, el canto y el cantor contribuyen a resguardar un orden establecido de las cosas. No es la primera vez que este tema se repite con estos rasgos en la *Odisea*: la relación entre el personaje femenino, el cantor y el regreso están representados en una escena paralela en el canto III (265-270). En este pasaje Telémaco viaja movido por Atenea, en busca de los otros héroes dánaos que regresaron de Troya; su propósito es escuchar de ellos noticias de su padre. Al encontrarse con Néstor, Telémaco conoce el desafortunado regreso de Agamenón, que muere a manos de Egisto, traicionado por su esposa, la que se ha convertido en la amante del soberano ilegítimo (III 302-304). La narración dice que Agamenón había dejado al cuidado de un aedo a Clitemnestra, gracias a lo cual la reina resistió por un tiempo la seducción de Egisto. Posteriormente Egisto logra separarla del cantor y se lo lleva para abandonarlo a la muerte en una isla desierta. En esta ocasión, el cantor, que preserva la institucionalidad y legitimidad del *oikos* de Agamenón, fracasa en su custodia de la reina. Néstor recuerda el desenlace trágico que tiene el Atrida y así advierte a Telémaco que debe volver pronto al palacio de su padre y velar por su hacienda:

> Y tú amigo, no estés largo tiempo vagando alejado
> de tu casa, dejándote en ella tus bienes con esos
> insolentes varones que pueden hacer su reparto
> y comértelos todos y así desgraciar tu viaje (*Odisea*, III, 313-316).

Puede afirmarse que el aedo hace lo que su oficio demanda; sin embargo, al recordar las hazañas de los héroes mediante el canto y de acuerdo con el contexto donde él canta, el canto se convierte en el recurso simbólico que anuncia un regreso, así como el restablecimiento del gobierno legítimo del *oikos.*

Otra contribución del canto consiste en la intervención de este en el proceso de reconocimiento del héroe. Esto lo muestra un segundo paralelo de la relación entre Penélope y el aedo, el cual crea Homero al proponer un nexo análogo entre el propio héroe, Odiseo, y el aedo de los feacios, Demódoco. Si bien a primera vista la *Odisea* relata los regresos como un evento espacio-temporal externo, se encuentra que el regreso tiene que ver además con un "recobrarse o reconocerse a sí mismo", al menos, en el espacio de la memoria. La isla de los lotófagos ofrecía así una trampa a los viajeros que retornaban con Odiseo, pues aquéllos que probaban las flores provenientes de estas tierras olvidaban su deseo de regresar al hogar (*Odisea*, IX, 92-95). Odiseo, ya en condición de viajero solitario, se conmueve hasta el llanto en dos de las escenas cantadas por Demódoco, pues ellas relatan los hechos en los cuales él ha tenido parte: la riña con Aquiles en el festín de los dioses, en presencia de Agamenón (*Odisea* VII, 75-79) y el engaño del caballo de madera, tramado para asaltar la ciudad de Troya (*Odisea*, VIII, 459-520). Sólo Alcínoo, soberano de los feacios, descubre el llanto que oculta Odiseo a los otros asistentes al banquete ofrecido en su honor. Al final de este pasaje, es Alcínoo quien pide a Odiseo reconocer de dónde proviene, acto que el pasaje muestra justo antes del regreso efectivo del héroe:

> Habla y di cómo allá te llamaban tu padre y tu madre,
> tus vecinos y aquellos que habitan los pueblos cercanos (*Odisea* VIII, 350-351).

## 3. LAS ALAS DEL POETA

En algunos pasajes anteriores Sócrates ha cuestionado a Ion en términos de su saber técnico y este ha dado respuestas que no facilitan la delimitación de la *tékhne* rapsódica, por lo cual, el filósofo debe ahora acudir en su ayuda. Sócrates elabora una imagen que puede explicar la habilidad singular del rapsoda, focalizada en Homero. La imagen de la piedra heraclea del *Ion*, que a menudo es interpretada como la "cadena de inspirados", consiste en una escalera de transitividad del *enthousiasmós* que actúa verticalmente, del poeta al rapsoda y del rapsoda al público. Ninguna comunicación horizontal parece tener lugar en dicha imagen; cada espectador vive individualmente su entusiasmo ante las palabras del rapsoda, que es portador de la voz del poeta, portador de la voz de la Musa.

La cadena de inspirados propuesta por el filósofo parece elaborada a partir de temas análogos hallados en la *Iliada* y la *Odisea*. Sócrates apela a aquello que el mismo rapsoda dice de sí mismo en relación con su oficio, o a lo que se dice de la rapsodia en los poemas homéricos, por lo cual, se puede plantear que la noción de inspiración divina mencionada en el diálogo también se encuentra en los poemas que han indagado los interlocutores. La dificultad de poner esta noción homérica de inspiración en diálogo con las elaboraciones de Sócrates estriba en que se trata de dos nociones concebidas en tiempos históricamente diferentes. Sin embargo, podría intentarse un análisis de la inspiración o de los rasgos de esta en los poemas de Homero, en contraste con la noción que se construye en el *Ion*, teniendo en cuenta que la obra del poeta es aludida y constituye uno de los temas centrales del diálogo.

La idea de la inspiración divina como fuerza de atracción es planteada en el *Ion* a partir de una imagen representada en la piedra magnética o heraclea, cuya mención tiene lugar en el *Eneo* (*Oineús*), tragedia de Eurípides, de la cual, hoy sólo contamos con fragmentos. Sócrates hace esta referencia de Eurípides para aludir a la acción de la Musa como fuente de la creación e interpretación del poema. Valdría la pena recordar que en Homero la colaboración de la Musa se explicita en los primeros versos de sus obras, en la *Iliada*, se pronuncia una invocación, "La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles"; en tanto que en la *Odisea*, el poeta expresa: "Musa, dime del hábil varón que en su extravío". En cuanto al fragmento de la tragedia de Eurípides, se encuentran estas líneas:

> [ganando] las opiniones de la humanidad, [él] atrae y luego libera su creencia como una piedra de Magnesia (Eurípides, *Oineús*, Fragmento 567, trad. en 2008, pp. 38-39)[15].

Estas palabras se atribuyen a Diomedes (Eurípides, *Oineús,* trad. en 1809)[16], uno de los héroes dánaos, reconocido en la *Iliada* por su bravura y su capacidad para hablar en la asamblea. De acuerdo con el argumento que se puede reconstruir de la obra, el héroe regresa a Calidonia en ayuda de Eneo, su abuelo, que ha sido despojado de su trono por los hijos de Agrio (Apolodoro, trad. en 1985, I, 6). Quizá en un comienzo el fragmento remite a la imagen de una fuerza de atracción natural, pero, en la obra de Eurípides, la cualidad de atracción física del magneto se usa para comparar la habilidad discursiva de alguien. Es necesario tener presente que las tragedias de Eurípides hacen un énfasis especial en el poder del discurso como medio de persuasión y, por ende, el

---

[15] Se cita el fragmento según la traducción de Collard y Cropp. La traducción propuesta es: "Looking at men opinions (he?) attracts and then releases their belief like Magnesian stone". También en este texto, en una nota explicativa, aparece la propuesta de Hartung, que sugiere "drawing" en lugar de "Looking at" (Fragmento 567, 2008, pp. 38-39).

[16] En la traducción de M. Wodhull de la obra de Eurípides.

fragmento estaría hablando de una fuerza de atracción creada conscientemente, mediante el uso de la retórica; por lo tanto, la piedra magnética podría constituir una imagen que refleja de forma visual lo que ocurre entre un orador y su auditorio, si bien, su significado no necesariamente remite a una fuerza fuera del control humano.

En primer lugar, se observa que la mayoría de los comentaristas del diálogo han interpretado la atracción que ejerce la Musa como una fuerza irracional vinculante. Esta interpretación deja poco espacio al lugar de la *tékhne*. Si bien es frecuente encontrar que esta fuerza divina que atrae al poeta o rapsoda, en la mayoría de posturas interpretativas del *Ion*, tiene una connotación de desplazamiento de las facultades intelectuales del ser humano, de su voluntad y, por ende, de sus capacidades técnicas y de decisión, en la poesía épica de Homero es posible identificar que la colaboración de las Musas no implica un delirio inhabilitante o la pasividad del cantor, aunque evidentemente en el contexto griego no se puede ir más allá del límite humano sin el concurso de la divinidad.

Algunos pasajes de la poesía homérica revelan que la noción de *tékhne* aparece conjuntamente con la de *enthousiasmós*, configurando una ambigüedad que se refleja en el tratamiento temático del diálogo *Ion*. Igualmente se aprecia que la *tékhne*, que parece a primera vista más propia de los asuntos de los seres humanos, puede ser enseñada o trabajada por los dioses, cubriendo incluso habilidades artesanales reflejadas en la forja, el tejido o la construcción. Las nociones de *tékhne* y *enthousiasmós*, al menos en el modelo de la tradición épica, se presentan juntas e incluyentes.

En segundo lugar, el *enthousiasmós* como fuerza de atracción divina no sólo aparece aplicado en el diálogo al ámbito poético y rapsódico, sino también a la adivinación. Sócrates le dice a Ion:

> y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes. sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla (534c11-d).

De acuerdo con el pasaje, ¿tienen la adivinación, la poesía y la rapsodia un parentesco reconocible? Es necesario recordar que en el diálogo, la adivinación es la primera de las *tékhnai* que Sócrates menciona cuando aborda la discusión sobre el asunto propio de la rapsodia. Por otra parte, en la imagen de la cadena de inspirados, Sócrates resalta el anillo intermedio que representa el rapsoda, en la explicación del talento no técnico de éste. El anillo intermedio refleja la función que Ion cumple frente a la poesía de Homero, que es motivo de la investigación (536a).

Con respecto a lo anterior, se encuentra que el papel de los intermediadores en la cultura griega es importante, sobre todo en el ámbito poético-religioso; en la poesía épica, la separación entre las divinidades y los seres humanos es atenuada a través de ellos. En Homero aparecen al menos dos tipos de intermediadores entre la divinidad y los mortales, que podrían encajar en el esquema de la cadena de inspirados. Si se rastrea dicho esquema en Homero, se develan en los poemas dos cadenas paralelas, que confluyen en el dios tutelar Apolo Musagetes (González, 2013, pp.274-276)[17]. La primera cadena que se identifica la componen la Musa, el poeta o aedo y la audiencia. La segunda, la de la *tékhne mantiké*, se puede ver ejemplificada en la *Iliada* por Apolo, el adivino Calcante y las huestes de Agamenón (*Iliada* I, 69-79). Como se puede advertir, Apolo es el dios tutelar de los dos tipos de intermediadores. La mántica y la poesía se emparentan porque el marco paradigmático tradicional, en el cual se

[17] La analogía planteada entre los dos intermediadores es propuesta por González.

inscriben actuaciones de sus intermediarios, descansa en la autoridad divina; el poeta o aedo y el adivino pueden *interpretar* lo creado o vaticinado por el dios, es el *decir* algo lo que vincula los mundos de dioses y seres humanos, e, igualmente, este decir se asume como verdadero, por provenir de él. En la medida en que el poeta capta y traduce de la fuente divina, materializando su creación, se lo puede comprender como un intérprete. Así, poetas o aedos y adivinos son instrumentos de Apolo, a quien prestan su voz.

La tradición de Apolo y sus portavoces mánticos abarca largo tiempo; de diez templos oraculares que se conocen en la Antigüedad, sobresale el santuario de Delfos, donde reside la Pitia (Garland, 2009, pp.214-215). Heródoto describe las numerosas consultas realizadas en este santuario; por sus narraciones se conoce que las fundaciones, las acciones de guerra, las alianzas y, en fin, una gama amplia de asuntos políticos se sometían a la consulta de este oráculo; de ello no sólo queda la evidencia de los respectivos versos oraculares, también los exvotos consagrados al dios[18] (trad. en 1992, *Historia* I). Aunque los investigadores del oráculo de Delfos no concuerdan en cuanto a la reconstrucción histórica del papel de la Pitia en el contexto de la Antigua Grecia, pues unos asumen que ella misma recibía y entregaba el oráculo a los consultantes, y otros conciben que en la sesión mántica intervenía un *profētēs,* el cual recomponía los oráculos en hexámetros (González, 2013, pp.270-280), lo cierto es que este personaje tiene una investidura que le confiere la palabra misma; algo análogo ocurre con el poeta que demuestra su habilidad magistral. Por haber sido infundida por el dios, la palabra en forma de vaticinio era justa; por eso es posible hallar que mediante la consulta al oráculo se resolvían asuntos políticos y de la vida privada; temas de envergadura en tiempos de guerra, de índole más doméstica en tiempos de paz. Plutarco, célebre heredero helenístico de la

[18] De los cuales tenemos noticia por la obra del mismo Heródoto y además, por los escritos de Pausanias y Plutarco.

práctica oracular, menciona algunos de los hipotéticos asuntos que motivaban a los consultantes de su época a hacer su pregunta a la Pitia: saber si se obtendría la victoria, si se debía contraer matrimonio, si era conveniente embarcarse, hacer un préstamo, labrar los campos, si se iba a gozar de buena salud, entre otros (*Moralia,* trad. en 1995, 408c)[19].

La comprensión de la intermediación mántica interesa porque en el diálogo se la ha asimilado (y se ha aceptado esta asimilación por parte de Ion) a la forma de proceder del rapsoda, vinculada a la supuesta condición de enajenación que les permite a ambos, el adivino y el rapsoda, el ejercicio de su actividad. Para comenzar, el intermediador mántico interpreta los signos del dios y los transfiere a un instrumento comprensible para el consultante, la palabra. Respecto a *cómo* la Pitia llegaba a obtener los oráculos, los académicos ofrecen distintas explicaciones, que permanecen en el orden conjetural dada la escasez de evidencias que las confirmen. Algunos académicos afirman que ella experimentaba una especie de trance, gracias a la aspiración de gases tóxicos, provenientes de una falla tectónica ubicada bajo el *ádyton*, el recinto al cual accedía en el santuario, para efectuar la sesión oracular. Otros reivindican que la sacerdotisa conservaba su lucidez al pronunciar los vaticinios. A este orden pertenecen varias afirmaciones de las obras de Plutarco, que a propósito de las composiciones oraculares, y de la imperfección de algunas de ellas, sostiene por boca de Teón que Apolo “proporciona el principio del impulso” a cada una de las profetisas (397A), no obstante, éstas se desempeñan de acuerdo con su capacidad natural. La habilidad o capacidad humana no se desvanecen bajo la acción divina en los poemas de Homero. Por ello, Plutarco procede a ilustrar su idea apelando al poeta épico:

[19] Cf.. También en *La E de Delfos* (386c), se encuentran ejemplificados algunos tipos de consultas.

> En mi favor atestigua también Homero, que si bien establece que ninguna acción, por decirlo así, se lleva a cabo por una causa 'sin la intervención de un dios', sin embargo no representa al dios sirviéndose de todos para todas las cosas, sino de cada uno según el arte o la facultad que posee. ¿O no ves, dijo, mi querido Diogeniano, cómo Atenea, cuando quiere persuadir a los aqueos, apela a Ulises, cuando quiere violar los juramentos busca a Pándaro, cuando quiere poner en fuga a los troyanos se dirige a Diomedes? (405A).

Se puede decir en favor de una *tékhne mantiké*, que los signos o los portentos que se manifiestan en el mundo homérico como mensajes de las divinidades, que los mortales ven presentarse de forma azarosa, cobran sentido cuando surge una ordenación que permite interpretarlos de manera plausible. La labor del mántico es esclarecer su sentido de acuerdo con las prácticas de lectura que ha heredado de sus antepasados. Si por el momento no disponemos de una evidencia que nos aclare el procedimiento de la adivinación de Delfos, próximo al contexto que el diálogo *Ion* está indicando, podemos dejar a la Pitia oculta en el *ádyton* e intentar esclarecerlo a partir de los adivinos creados por Homero.

De antemano, es necesario recordar que en la práctica adivinatoria referida en la épica homérica no hay asomos de delirio o éxtasis, atribuidos a ella en el *Ion*. Tigerstedt, subraya a este respecto que el éxtasis no se encuentra en las obras de Homero, en ninguna de sus formas (1970, pp.168-169); ni siquiera es evidente en un portavoz mántico como Calcante. Rohde (1925) afirma que los rasgos de la tendencia extática y extravagante de la mántica son propios del culto a Dionisio, culto vinculado con antiguas formas de ritual Tracias. Este autor va más allá y afirma que el *enthousiasmós* y el éxtasis son característicos de la profecía dionisíaca; enfatizando que, dicha forma adivinatoria, no siempre formó parte de la religión Griega. En efecto, Homero conoce la *tékhne* de augures instruidos que explican los signos de la voluntad divina. En los poemas esta es la forma de adivinación que concede Apolo a sus servidores. No obstante, en cuanto a la

profecía que no se realiza técnicamente y que no podría ser enseñada a ningún ser humano, en razón de su naturaleza inspirada, de ella no hay rastros en Homero (Rohde, 1925, pp.289-291).

El *cómo* se realiza la adivinación revela precisamente el estado de los augures, que deben conservar la capacidad de discernir y dar forma a eventos azarosos que irrumpen en un horizonte de normalidad de las cosas. El omen, las aves, las víctimas de los sacrificios son elementos del espectro visible, los cuales entrañan otros significados que requieren ser develados. Quien puede interpretar el vuelo de las aves o su canto debe, por cierto, no sólo haber aprendido las fórmulas correspondientes para descifrarlo; además debe estar atento en el momento en que el presagio se presenta para proceder a realizar el vaticinio.

Valdría la pena traer a continuación el vaticinio de Calcante, el adivino que aparece en la *Iliada* no sólo como augur, sino como guerrero. Calcante pide a Aquiles que lo preserve indemne en caso de provocar la ira de Agamenón y posteriormente proclama:

> Ni es una plegaria lo que echa de menos [el dios] ni una hecatombe,
> sino que es por el sacerdote, a quien ha deshonrado Agamenón,
> que no ha liberado a su hija ni ha aceptado el rescate,
> por lo que el flechador ha dado dolores, y aun dará más.
> Y no apartará de los dánaos la odiosa peste,
> hasta que sea devuelta a su padre la muchacha de vivaces ojos
> sin precio y sin rescate, y se conduzca una sacra hecatombe
> a Crisa; solo entonces, propiciándolo, podríamos convencerlo (*Iliada* II,93-100).

El ejercicio del intermediador mántico, en el contexto social épico, siempre entraña un riesgo; el más extremo, consistía en perder la vida por causa del oráculo dado. En la Iliada, se ha advertido que la narración presenta un escenario donde solamente el héroe canta sus hazañas, pues Támiris, el aedo de voz

portentosa, aparece castigado por la Musa. Es decir, que de forma metapoética, Homero hace que sólo Aquiles cante, y mientras Patroclo espera para dar cumplimiento con sus hechos al canto, porque la embajada hace su irrupción justo en ese momento del poema. De forma paralela, el único adivino que realiza directamente un vaticinio es Calcante[20], y Homero lo presenta encarnando la dignidad de un guerrero. De otros augures y sus presagios se habla indirectamente, lo cual se explica porque el vaticinio del Testórida es crucial para el desarrollo subsiguiente del poema. Calcante revela la razón de la ira de Apolo en la asamblea convocada por Aquiles. El augurio de Calcante se sitúa en el punto de inflexión de la narración, pues, cumplido el desagravio de Apolo, Agamenón falta a su deber de reciprocidad hacia Aquiles, con el menoscabo del reparto del botín hecho entre sus guerreros; así da inicio la cólera de Aquiles. Es importante anotar que Calcante en ningún momento parece fuera de razón, antes bien, su petición a Aquiles pone de manifiesto que el adivino ha considerado las consecuencias de un augurio como el que va a pronunciar. Un augurio precedente, en el cual predice el número de años que los guerreros dánaos permanecerán en el asedio de Troya, igualmente muestra a Calcante en sus cabales, en capacidad de interpretar los signos enviados por Zeus durante un sacrificio (*Iliada* II, 323-329).

En cuanto a la Odisea, varios adivinos se hallan a lo largo del poema, como de forma análoga, varios son los aedos que intervienen en él (incluyendo al propio Odiseo, que es llamado “aedo” por otros personajes). ¿Funcionará en esta obra épica un registro donde, a una caracterización “realista”, corresponda una que pertenece más a un relato fantástico? Así al menos podría percibirse a un cantor como Femio, al lado del aedo de los feacios, Demódoco. Lo cierto es que dos de los adivinos que menciona el poema están emparentados con el mundo mítico.

---

[20] Polidamante interpreta un mal augurio para el ejército troyano, aunque lo hace “como si” fuera un augur (*Iliada* XII, 200-229).

El anciano Proteo, de capacidad multiforme, y Tiresias, que ha descendido al Hades. El primero revela a Menelao la suerte y los regresos de los héroes dánaos, ubicando a Odiseo atrapado en la isla de Calipso, mientras que el segundo es invocado por Odiseo, con el fin de conocer la forma de regresar a Ítaca. El tercero, que concordaría con la caracterización realista, es un hombre exiliado de Argos por haber dado muerte a otro, se trata de Teoclímeno, hijo de Polifides. La narración cuenta que durante el viaje de regreso de Telémaco, éste se encuentra con Teoclímeno y lo acoge en su nave, prometiéndole su protección. No es coincidencia que el primer presagio que hace el adivino ocurra durante la travesía de la nave a Ítaca, pues este sería el sentido metapoético del signo descifrado por el augur: durante el regreso se predice el regreso del héroe a casa. Adicionalmente, parece que el personaje de Teoclímeno se dibuja en el poema coincidiendo con la descripción de los *demiurgoi* referida por Eumeo: el augur se da a conocer errante, extranjero y sin otro recurso que el que le procura su propia *tékhne.*

¿Es posible entonces que Sócrates, en el *Ion,* en (534c11-d), desconozca estas caracterizaciones diferenciadas del adivino en Homero y dé por sentada la incapacidad de los augures para elaborar sus predicciones en sano juicio, mostrándolos lejos de ejercer idóneamente su respectiva *tékhne*? Ciertamente, ninguno de los mánticos mencionados con anterioridad da la impresión de carecer de juicio; por ello cabría pensar que, o bien el filósofo está probando la experticia del rapsoda en Homero, o bien está expresándose de manera irónica con respecto a dichos *demiurgoi*.

En realidad, en el diálogo, Sócrates ha elaborado una argumentación que asimila a la mántica y a la rapsodia y ha presentado a sus intermediarios como portavoces delirantes, bajo la forma de provocación. Es evidente que el rapsoda la percibe y responde:

> Dices bien, Sócrates. No obstante, me extrañaría que, por muy bien que hablases, llegaras a convencerme de que yo ensalzo a Homero, poseso y delirante. Estoy seguro de que no opinarías lo mismo, si me oyeses hablar de él. (536d)

Sabemos, por otros diálogos, que la *mantiké* no es subestimada por el filósofo. Este oficio en particular, en realidad ocupaba un espacio protagónico en la Atenas de la Antigüedad y Sócrates no podría negar su influencia, aunque se aproximara de manera crítica a toda *tékhne*. Si bien en la contemporaneidad se entiende que la adivinación es una actividad en la cual, el valor de la predicción depende de la exactitud con la cual se puedan anticipar los sucesos futuros, no es posible asegurar que las consultas oraculares de los peregrinos de Delfos se realizara en este mismo sentido, con expectativa de predictibilidad de los hechos (Scott, 2014, pp.64-69). Lo anterior se reafirma cuando se examinan algunos de los oráculos que se han podido conocer de la actividad délfica, en verso o prosa, que no expresan una instrucción directa, ni señalan un acontecimiento específico, sino que se han enunciado en forma de enigmas (Platón, trad. en 1985, *Cármides*, 164e). Así que, respecto a la intermediación mántica, se puede afirmar que esta proporcionaba guías para la acción, que después de todo están bajo la responsabilidad y decisión de cada individuo.

El oráculo no da una instrucción, orienta una búsqueda para que el consultante llegue a la respuesta por sí mismo. Heráclito afirma: "El señor cuyo *oráculo* está en *Delfos no dice ni* oculta, sino indica". Algunos relatos acerca del rey lidio Creso, que Heródoto transmite, confirman esta idea. La historia cuenta que el rey lidio envió a sus heraldos al oráculo délfico para consultar respecto a la conveniencia de emprender una guerra en contra de Persia (*Historia* I, 53-54). A la pregunta de Creso, la Pitia respondió: "Creso, si cruzas el río Halis, destruirás un gran imperio" (Scott, 2014, p.186). Heródoto narra que Creso combatió contra el rey persa Ciro, cruzando el río Halis, con resultados nefastos. Como

consecuencia de su acción, Ciro lo toma prisionero, pero le concede el favor de enviar un mensajero a Delfos, para presentar su reclamo al dios. Apolo no le había sido favorable, pues, a pesar de las muestras de su devoción, el oráculo lo había instigado a luchar contra Ciro, que lo derrotó en batalla. La Pitia, a su vez, pronuncia esta réplica a Creso:

> Y, respecto al vaticinio emitido. Creso se queja sin razón, pues Loxias le predijo que, si entraba en guerra con los persas, pondría fin a un gran imperio. Pero, ante esta respuesta, tenía que haber enviado a preguntar —para adoptar una decisión acertada— si se refería a su imperio o al de Ciro. Y si no entendió la respuesta ni pidió explicaciones, que se considere a sí mismo responsable (*Historia* I, 91, 4-5).

Esta actitud de Creso, de probar si los oráculos son ciertos, o de reprochar al dios por un oráculo que no se cumple favorablemente, es, no obstante, una actitud *no griega*, pues un griego típico sabe que las palabras dictadas por un oráculo exigen una interpretación y no proporcionan una respuesta llana (Scott, 2014, p.60).

A propósito de esto, Sócrates narra en la *Apología* su propia experiencia con respecto al oráculo de Delfos (20e-21d). No es el filósofo quien consulta directamente a la Pitia, es su amigo de juventud, Querefonte, el que acude a Delfos para preguntar si había alguien más sabio que Sócrates. La respuesta del oráculo afirma que nadie era más sabio que él, y ante ella, el filósofo no oculta cierta perplejidad:

> ¿Qué dice realmente el dios y qué indica en enigma? Yo tengo conciencia de que no soy sabio, ni poco ni mucho. ¿Qué es lo que realmente dice al afirmar que yo soy muy sabio? Sin duda, no miente; no le es lícito. Y durante mucho tiempo estuve yo confuso sobre lo que en verdad quería decir (*Apología* 21b).

Se sabe que este oráculo motiva la necesidad de Sócrates de iniciar una investigación durante toda su vida, para conocer en qué consistía la sabiduría

atribuida a él. La piedad de Sócrates se muestra en esta búsqueda, por causa de la cual admite su consagración exclusiva a Apolo (*Fedón*, 85b). En efecto, su existencia transcurre preguntando y refutando a los que dicen que saben algo, hasta el punto en que su muerte es inminente:

> Ahora bien, al examinar a éste –pues no necesito citarlo con su nombre, era un político aquel con el que estuve indagando y dialogando– experimenté lo siguiente, atenienses: me pareció que otras muchas personas creían que ese hombre era sabio y, especialmente, lo creía él mismo, pero que no lo era. A continuación intentaba yo demostrarle que él creía ser sabio, pero que no lo era. A consecuencia de ello, me gané la enemistad de él y muchos de los presentes. Al retirarme de allí razonaba a solas que yo era más sabio que aquel hombre. Es probable que ni uno ni otro sepamos nada que tenga valor, pero este hombre cree saber algo y no lo sabe, en cambio yo, así como, en efecto, no sé, tampoco creo saber. Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta misma pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo (*Apología* 21d).

El hecho de adscribir en el dominio de Apolo a los intermediadores mánticos y rapsódicos, así como la atribución del rol de *hermēneus* a Ion (535a), han permitido realizar la asimilación de ambas *tékhnai* en la argumentación del diálogo. Así, Ion sería a Homero lo que el *profētēs* es a la Pitia. La analogía es posible en la medida en que tanto el oficio del *profētēs* como el del rapsoda son derivados, precisan una fuente originaria para poder ejercer su labor. El término *hermēneus,* que quiere decir traductor o intérprete, se aplicaría a la mántica y la rapsodia; sin embargo, en esta última, también significaría "representar". En efecto, Ion escenifica las palabras de Homero con su voz y su gestualidad, usando sus recursos interpretativos para traer a la realidad al héroe épico, su caracterización emocional e intelectual, los actos que realiza, y todo ello tiene lugar momentáneamente, en una realidad sensible. Adicionalmente, el vocablo

*hermēneus* tiene una similitud con el nombre del dios Hermes, el cual es intérprete y mensajero de las divinidades (*Crátilo* 407d-408a).

**Dos Iones en Atenas**

Al leer de forma comprensiva el diálogo *Ion* surge el interrogante acerca de la referencia a la piedra magnética, la cual soporta el peso del sentido de la argumentación socrática sobre la comprensión de la inspiración como elemento fundamental de la producción poética y la representación rapsódica. Las breves líneas que se recuperan en este pasaje del texto del *Oineús* de Eurípides nos ofrecen una pista para afinar el enfoque interpretativo, si bien su carácter fragmentario obliga a pensar que es necesario recabar más elementos para entender la idea de Eurípides que Platón refiere en el diálogo. Por esta razón, la piedra magnética ejerce su poder y nos vincula con Eurípides, con su forma de entender el discurso en el drama. Esta intertextualidad motiva a abordar la obra homónima de Eurípides con el propósito de enriquecer la interpretación del *Ion* de Platón. Por eso, es irresistible imaginar a los dos Iones en Atenas.

A primera vista, no es tan evidente que exista alguna relación entre el *Ion* de Platón y el *Ion* de Eurípides, aparte de la coincidencia en el nombre de las obras. Aunque podía presentarse en la Antigüedad la coincidencia del título y el tema en algunas obras, pues contamos, por ejemplo con un *Banquete* de Platón y uno de Jenofonte, una *Electra* de Eurípides y otra de Sófocles, no es este el caso del *Ion*. Precisamente, siguiendo la pista de la piedra magnética, vale la pena hacer un breve examen de las resonancias que se dan entre el diálogo y la tragedia, lo cual permitirá establecer si este “hipervínculo” que constituye el magneto, aunado al título homónimo de la obra de Eurípides, se ha realizado de manera intencional para enlazar las dos obras.

Los dos Iones aparecen en la ciudad de Atenas, provenientes de Jonia, una región de Asia Menor que ha estado bajo el dominio de los griegos. Al parecer,

la fecha de la elaboración del drama euripideano y la fecha dramática del diálogo platónico coinciden con un momento histórico en que el panhelenismo es una estrategia política que justifica la expansión imperialista ateniense hacia otras ciudades.

¿Cómo podemos abordar la conexión entre los dos personajes? Si se considera plausible que en un mismo espacio, el de la memoria[21], concurran los dos Iones, ¿qué puede ocurrir? Eurípides escribe el drama en el cual viaja a Atenas el ancestro común de los jonios (y también de los dorios y los aqueos), luego de un proceso de reconocimiento que revela su origen. Es necesario no perder de vista que el reconocimiento del príncipe Ion narrado en la tragedia es posible gracias al concurso de la *tékhne*, cuestión que se ampliará más adelante. Ion, el rapsoda procedente de Jonia, llega a Atenas para participar en el *agón* que celebra para la diosa tutelar de la ciudad. El rapsoda logra ser reconocido mediante la recitación de los poemas homéricos, una de las formas de exhibición y competición de las *tékhnai* asociadas a la poesía de Homero. Se puede apreciar que cuando el Ion platónico se contempla en el Ion euripideano, está retornando a su origen. Al considerar las dos obras en conjunto, de manera análoga a una estructura cíclica, se ve que ellas son complementarias. Esta conexión se asemeja a la banda de Moebius, pues el Ion que viaja de Jonia y llega a Atenas tiene su origen en el Ion que viaja a Atenas y funda una colonia en Jonia.

A continuación, se desarrollan algunas de las ideas precedentes. La composición del *Ion* de Eurípides se sitúa aproximadamente entre los años 416 a. C. y 412 a. C., de acuerdo con algunos estudiosos. Stieber afirma que es plausible situar la obra en el rango de años entre 416-413 a.C., debido a sus referencias a la Atenea Partenos y a la Nike que aparecen en el friso del parapeto del templo de Atenea Nike, construcción que data de estos años (Stieber, 2011 p. 283). Scodel sitúa la producción de la obra en el año 414 a.C. (2011, p. 200).

[21] Como ocurre con el acercamiento al mito.

Su propuesta de datación coincide con la de Lesky (1983, p.316). Esta datación es cercana a la fecha del desarrollo dramático del Ion, estimada antes del 412 a.C. (Flórez, 2011, pp. 7-8)[22], por lo cual es posible considerar que Platón escribe su diálogo teniendo en mente la obra de Eurípides y las circunstancias en las que ésta se representó. En la tragedia se observa la intención de mostrar a Apolo como cohesionador de la comunidad griega; no sería extraña la elección de este dios para estos efectos, puesto que, representado a menudo como viajero y divinidad de las vías de comunicación, Apolo ha recorrido a Grecia de un lado a otro, para realizar sus fundaciones y extender los límites conocidos del mundo griego (Detienne, 2001, pp.19-27). Así se explica que Eurípides haya creado su Ion como hijo de Apolo y Creúsa, no de Juto, a diferencia de los datos ofrecidos por otros autores como Pausanias y Heródoto, donde Ion es un estratega extranjero al servicio de Atenas y no tiene ascendientes pertenecientes a la realeza.

Este personaje de la tragedia, ateniense por parte de madre y así descendiente de Erecteo, recibe su nombre de Hermes. El significado de dicho nombre, 'Ion', no deja de reflejar la cualidad viajera de sus parientes divinos, pues tanto Hermes como Apolo son dioses que están en movimiento, comunicando los mundos de mortales e inmortales. La obra de Eurípides se inicia con la intervención de Hermes, que en su discurso establece esta genealogía, en la que se hace patente la inclusión de los jonios como descendientes de la casa real ateniense.

> Loxias ha estado conduciendo su destino hasta aquí y nada se le escapa, como es lógico. Cuando Juto entre en este templo, le entregará su propio hijo diciendo

---

[22] Flórez indica que si se admite la dependencia de las festividades en honor de Asclepio de la construcción del templo dedicado al dios en Epidauro, y se tiene en cuenta la referencia al dominio ateniense sobre Efeso (541c), es aceptable situar la fecha dramática del diálogo antes de la revuelta de los jonios en el año 412 a.C., es decir, en el año 414 a.C, cuando las Grandes Panateneas tuvieron lugar.

> que es de él, a fin de que el joven marche a casa de Creúsa y sea reconocido. Así la unión de Loxias quedará oculta y el muchacho tendrá lo que le corresponde. Hará que toda Grecia lo conozca con el nombre de Ion, fundador de ciudades en la tierra asiática (*Ion* 68-76).

Este brillante destino del protagonista se describe en el prólogo pronunciado por el dios; Ion no lo sabe y lo tendrá que descubrir por sí mismo en el curso del drama. La tragedia muestra que Ion es de alguna forma *átopos.* Al servidor de Apolo no le basta con estar bajo la protección del templo, porque no sabe quién es y de su identidad depende en gran medida adquirir su ciudadanía. En realidad, existir *jurídicamente* como ciudadano y ser reconocido como tal, es uno de los temas nucleares del drama. La imagen apolínea de Ion contrasta con la oscuridad de su propio origen. El joven se refiere a sí mismo como el "sirviente del dios" y esta es la única forma de identidad que conoce. Por ello, no tiene la menor posibilidad de abandonar el templo, porque no sabe su lugar de nacimiento, ni quiénes son sus padres, ni si es ciudadano de algún lugar. Es *átopos*, como ya se ha mencionado.

A pesar de ello, como se desprende de la narración, la intervención de Apolo, mediante su oráculo, modifica los acontecimientos de manera favorable y, de una forma un poco azarosa, hace que Juto encuentre a su hijo justo al salir de la consulta a la Pitia. No obstante, como sabemos, el reconocimiento de la identidad de Ion, que está ligado a su reconocimiento por parte de los atenienses, no ocurre de manera instantánea. Este está enmarcado en un proceso en el cual la *tékhne* como signo juega un papel relevante.

Ion muestra prudencia en relación con los testimonios oídos de otros, tiene una naturaleza inquisitiva que lo obliga a preguntar y corroborar por sí mismo la verdad de las cosas. Por esto, conoce que su nuevo padre no garantizaría que otros reconozcan su ciudadanía *ipso iure*. Es curioso que el personaje tenga este escrúpulo; pues bastaría con aceptar la decisión y voluntad del rey para obtener

el reconocimiento. Aun con reservas sobre la situación y las circunstancias que repentinamente lo hacen hijo de Juto, Ion le dice:

> Las cosas cuando están lejos no tienen el mismo aspecto que cuando se las contempla de cerca. Yo he recibido con alegría la suerte de recuperarte como padre. Mas escucha, padre, lo que yo sé: dicen que la autóctona e ilustre Atenas es raza no mezclada con extranjeros. Voy a caer allí aquejado de dos taras: ser hijo de extranjero y bastardo (585-593).

Más tarde veremos en el desarrollo de la trama que Ion opta por aceptar marcharse de Delfos, aunque con reticencia. Juto, por su parte, decide hacer un sacrificio por su nacimiento y ofrecerle un banquete en su honor, en el sitio donde lo halló, a la salida del templo. El soberano reserva, sin embargo, la ocasión de presentarlo como su hijo; primero debe convencer a Creúsa de que acepte que él pueda heredar el trono y, mientras tanto, lo invitará a su ciudad como huésped y visitante. De tal modo, el Ion de esta historia debe aguardar a llegar a Atenas para lograr su reconocimiento. Entonces, podemos adelantar que el personaje llega como extranjero a esta ciudad, se hace ateniense y como ateniense realiza fundaciones en Jonia. Esta es la primera parte de la estructura circular que se puede descubrir al considerar la obra *Ion* de Eurípides.

En lo que sigue, Eurípides introduce un giro a la narración. El plan de Juto es secreto; en realidad, oculta el agasajo a su hijo bajo la forma de celebración de bienvenida a un huésped. Para ello, da instrucciones a Ion de levantar una tienda donde recibirá a sus amigos durante el banquete, mientras él se apresta a ocuparse de los sacrificios del natalicio. ¿Qué se propone mostrar el poeta con esto? Pues bien, según algunos comentaristas, esta parte de la narración permite al protagonista mostrar su liderazgo y sus cualidades como futuro rey. Así que él mismo dirige la construcción de la tienda, como si fuera un técnico, erigiendo un palacio y en ella exhibe también variados productos de la *tékhne*, tapices tomados del tesoro de Delfos, diseñando con ellos una maravillosa arquitectura

de imágenes bordadas o tejidas que culmina con un peplos suspendido en el techo. El peplos, recordatorio de la deidad de Atenas, se coloca de tal forma que simbólicamente acoge a los invitados délficos de Ion. El personaje de Eurípides, que no puede usar las palabras para presentarse a sí mismo, toma en préstamo los objetos de la técnica para elaborar una iconografía de su magnificencia, la cual comparte con sus huéspedes. Estando en esto, y preparado para hacer la libación como anfitrión, pues Juto está ausente, ocupado por el sacrificio al dios, aparece algo que no se ajusta al horizonte de la situación. Cuando todo parece marchar según las previsiones de Juto, en medio del banquete, Ion advierte un mal augurio al sostener una copa de vino ofrecida por un esclavo, puesto que Creúsa, enterada por sus esclavas, ha urdido una estratagema para dar muerte al que considera un intruso en su casa, habiendo enviado a un esclavo al lugar del banquete, con la instrucción de envenenar la bebida de Ion. Cuando se advierte que el joven tendrá un mal final, justamente por la *tékhne*, éste logra salvar su vida.

Ion de Delfos conoce las funciones de un *profētēs*, a él le es propio orientar y dar instrucciones a los peregrinos que acuden a consultar el oráculo, ya que sabe los ritos asociados a la ceremonia de adivinación. Ion, como hombre consagrado al dios, igualmente conoce los signos de los dioses y puede interpretarlos. Este conocimiento le permite salvar su vida.

Igualmente, el reconocimiento de Ion como hijo de Creúsa se da a partir de la *tékhne*. No se trata de un *omen*, o de un *auspicium* como el que revela el veneno de la Gorgona, tampoco de testimonios; las palabras de la reina ateniense no surten su efecto por sí solas. Eurípides crea las circunstancias para que las intervenciones de Creúsa persuadan con el acompañamiento de objetos hechos técnicamente. La canastilla donde fue colocado y abandonado el niño, el bordado con el motivo de la Gorgona, la ropa del recién nacido, las serpientes de oro y la corona de olivo son los elementos que Creúsa debe describir con detalle a Ion para que él pueda aceptar la veracidad de sus palabras. Para el Ion de Eurípides,

es la huella material de la *tékhne* la que revela la verdad e inicia la resolución del conflicto del drama. El dios tampoco habla directamente para reconocer su paternidad; implanta en la Pitia la idea de preservar la canastilla como si guardara un oráculo dicho por él. La canastilla y sus objetos constituyen el símbolo que se acopla con las palabras de Creúsa, para afirmar la ascendencia humana y divina de Ion.

Ahora, es necesario dar vuelta al *Ion*, y retornar a Platón, para asegurar la otra mitad de la banda de Moebius y así proceder a completar lo que nos hemos propuesto mostrar. Ion procede de Éfeso, que forma parte de Jonia. Así pues, su ancestro mítico es aquél que ha dejado hablar a la técnica por él. Por otra parte, el jonio llegado de Epidauro hace de la rapsodia su pasaporte para llegar a Atenas y acceder a toda *tékhne.* Es así como el poderoso espejo del poeta puede dar la ilusión de que todo está contenido en él. Podemos pensar que ellas, las palabras, no son nada más que sombras de la realidad que retratan y, sin embargo, también son el medio que nos permite acceder a dicha realidad.

En el *Ion* de Platón, el rapsoda es ayudado por Sócrates en la tarea de distinguir y delimitar la *tékhne* que le es propia. Esto es importante para el artista, dado que de su propia actividad deriva su reconocimiento y sustento. El reconocimiento de Ion también es la búsqueda de una identidad a través del hacer, diferente de la identidad que haya imprimido en cada uno la naturaleza y la genealogía. Reconocerse en el hacer frente a otras formas de productividad humana es algo que permite el desarrollo de la discusión que gira alrededor de la rapsodia en cuanto técnica. De tal manera, mientras que el Ion euripideano permite a las representaciones, la imaginería del tejido y el bordado hablar por él, el Ion platónico representa mediante palabras las palabras del poeta ausente.

Adicionalmente, se encuentra que los dos personajes constituyen un tipo de *hermēneus*; el Ion de Platón es el intérprete de Homero, mientras que el Ion de Eurípides lo es de los oráculos y signos de Apolo. Juntos ejemplifican la cadena

magnética que procede del dios, a partir de la cual se concibe el parentesco de la rapsodia y la mántica.

Empero, ¿cómo puede entenderse el rol de Ion como intermediario, como *hermēneus*? El rapsoda Ion, como artífice, trabaja con un elemento dado por el *protos heuretēs* épico, Homero, que crea con ese elemento de cualidades casi inmateriales, las "aladas palabras". Siguiendo una cadena magnética, en la cual, Ion es el vínculo con el poeta originario, Ion lo recrea, pero también debe "comprender su pensamiento", lo cual hace que la representación rapsódica abarque además la exégesis de la producción del poeta. El oficio rapsódico, como afirma González (2013, pp. 289-290), pudo haber evolucionado de formas más fluidas de interpretación, a una representación de un material fijado por la tradición y adscrito a la autoría de Homero.

Al lado de la herencia "genética" del fundador de colonias en Jonia, el rapsoda recibe su arte de otros rapsodas que lo preceden. Por esto, como plantea González, diacrónicamente se puede contemplar una cadena magnética de inspirados que conecta las diversas generaciones de artistas con el divino poeta jonio. La rapsodia es una forma de *tékhne* representativa que, al hacer vivo el poema, le imprime la fluidez de la misma *representación* al material tradicional ya fijado, permitiendo el desarrollo narrativo, elongando o abreviando los temas, o adornando el desarrollo de la trama, y creando los pasajes de transición para dar unidad a las partes del poema llevadas a escena. La rapsodia cose o teje el poema en un tiempo actual, que rompe con el orden cronológico, presentado la obra como si se tratase de un "ahora". En este sentido, de acuerdo con González, el rapsoda puede ser denominado *hupokrités* de Homero.

Al cristalizarse y fijarse el poema homérico, parece haber cambiado el rol creativo del rapsoda, favoreciendo su función explicativa y representativa. La transformación de la práctica rapsódica también implicó un aporte del intérprete en comentarios en prosa, que pueden haber sido análogos a las conferencias sofísticas de finales del siglo V a.C. Por ello, muy probablemente, el quehacer del

rapsoda pudo haberse emparentado con elementos de la sofística, cuya fuente universal y primordial también era Homero.

Para terminar, podemos añadir que en el *Ion* de Platón y en el *Ion* euripideano se encuentran alusiones a dos escenarios donde tienen lugar las dos más importantes fiestas de los griegos: las Panateneas y las Dionisias. La gran estructura artificial que Ion de Delfos construye para recibir a sus invitados, en el banquete ofrecido por Juto en su honor, recrea un escenario de representación abierto a un público numeroso. Se trata de una autorreferencia visual al espacio en el que se desarrolla la tragedia misma durante las fiestas Dionisias. Igualmente constituye un entorno similar al de un museo, que muestra la riqueza de Delfos en forma de objetos realizados técnicamente; son objetos preciosos, que deleitan al espectador. También la Atenas imperial está embellecida por la arquitectura, la pintura y la estatuaria concebidas por Pericles para mostrar la grandeza ateniense. En cuanto al *Ion* platónico, allí se mencionan algunas referencias al gran auditorio congregado y al atuendo del rapsoda, recordando la magnitud y solemnidad de la festividad (535d). No hace falta volver a mencionar la relevancia de la recitación de los poemas homéricos, que, apropiada por Pisístrato, pasó a convertirse en patrimonio excepcional, mostrando el protagonismo de Atenas y sus ideales a todo el mundo griego. Así, el Ion de Eurípides y el Ion de Platón coinciden en el espacio representativo constituido por las dos grandes festividades de Atenas.

## CONCLUSIONES

El estudio del diálogo *Ion* ha permitido establecer que la comprensión de la rapsodia en cuanto técnica implica examinar varias capas de estratos históricos de la misma, con el fin de esclarecer el sentido que se le da a la inspiración poética como generadora de las producciones poéticas y rapsódicas. Ello exige el análisis de elementos sincrónicos de la interpretación rapsódica presentes en el diálogo, pero complementados con elementos diacrónicos, que permiten descubrir cómo en el *Ion*, hay una comprensión de la rapsodia que necesariamente remite a Homero y a las nociones de la *tékhne* y el *enthousiasmós* de los poemas épicos. La *tékhne* y el *enthousiasmós* en la *Iliada* y la *Odisea*, son elementos complementarios e incluyentes de la actividad poética y rapsódica.

Ion, escucha el planteamiento de Sócrates sobre la naturaleza de la técnica rapsódica, y desde un principio el filósofo prueba su experticia, presentándole al rapsoda una argumentación en la cual él debe elegir entre la *tékhne* y el *enthousiasmós,* para efectos de lograr una explicación sobre el campo propio de la rapsodia. Ion hace un recorrido laberíntico, siguiendo las distinciones que realiza Sócrates; sin embargo, se extravía al aceptar que debe optar o por el aspecto productivo de la *tékhne* o por el aspecto inspirador del *enthousiasmós.* En Homero, el poeta o aedo y rapsoda son técnicos e inspirados, pero la condición necesaria para que ocurra la inspiración es el dominio técnico. Los dioses sólo exaltan la virtud de alguien que conoce lo que hace y que hace lo que conoce. El *Margites*, atribuido a Homero, da una idea de esta concepción acerca del hacer humano, si bien, en su aspecto negativo:

> Los dioses no le hicieron cavador ni labrador ni sabio
> en ninguna otra cosa (Aristóteles*, Ética Nicomaquea,* trad. en 1985, libro VI, 1141a ,15).

> Sabía muchas cosas, pero todas las sabía mal (*Alcibiades II*, 147b ).

Así la colaboración de los dioses en la actividad humana es propia de la comprensión del mundo a través de Homero. Ella, sin embargo, no hace de los seres humanos instrumentos pasivos. Aun cuando un aprendiz humano tuviera a un dios como maestro, el aprendizaje implicaba dominar efectivamente la *tékhne.* Ninguno de los guerreros, médicos, adivinos, aurigas, aedos o poetas mencionados por Homero, al ser enseñados por la divinidad, fue enajenado de sus facultades. Antes bien, en ejercicio de éstas, la presencia de la divinidad aprobaba o exaltaba el obrar humano. Como enfatiza Tigerstedt, “para Homero y sus contemporáneos, la actividad divina no excluye la actividad humana” (1970, pp.168).

No obstante, es necesario pensar, también siguiendo esta interpretación, que aun cuando la *tékhne* permite concretar algo en el hacer, en la propia actividad a la cual se aplica, ella sola no es suficiente. El entrar y salir de la técnica, como de un escenario donde ocurren cosas, permite descubrir la dimensión completa de lo que ocupa y caracteriza la productividad del ser humano; indudablemente, no sólo hacer, saber hacer o saber. Posiblemente una mezcla de todo ello absorba nuestras mentes y nuestros esfuerzos. Enmarcados en las perspectivas particulares, los saberes técnicos sólo permiten comprender una parte de las cosas. Por lo anterior, el intermediario, aquél que conecta la parte con el todo, es una noción realmente atractiva. El intermediario debe necesariamente ser alado, en el sentido de abandonar una visión parcial de las cosas y remontarse a la totalidad de las mismas.

Al recurrir a la lectura de Homero con el fin de encontrar nociones acerca de la relación entre la *tékhne* y el *enthousiasmós*, también se ha establecido que el modelo de interpretación rapsódica presentado en el *Ion* de Platón refleja los rasgos de los aedos y rapsodas odiseicos, más que la figura del héroe iliádico que canta sus hazañas. El tema del canto, el contexto del mismo y los personajes que cantan en la *Odisea* son más próximos a la caracterización del rapsoda presente en el diálogo. Igualmente, hay una conexión que se detecta en la práctica del canto que ejerce Femio, que representa bien la figura de este demiurgo y la celebración panatenaica estatuida en Atenas. El aedo es guardián del *oikos* de Odiseo y recrea simbólicamente su presencia, anunciando su regreso con el canto nuevo. Este canto recuerda y mantiene el orden legítimo de del *oikos*, como de forma análoga la recitación de Homero en las Panateneas simbólicamente representa el *ethos* heroico y los valores que identifican a los griegos. Los atenienses se reconocen a sí mismos en los poemas, construyendo, a la vez, su identidad ciudadana.

La piedra magnética mencionada en el *Oineús* permite la atracción y vinculación de la obra de Platón y de la obra de Eurípides. Concretamente, en el examen de las obras homónimas del filósofo y el trágico, podemos observar una estructura cíclica, que, aunque no remite a una concordancia temática o argumentativa de ellas, sí permite relacionarlas como creaciones que muestran la intervención e importancia de la *tékhne* en el proceso de reconocimiento de cada uno de los personajes.

Adicionalmente, podemos mencionar que al comparar las dos obras, se advierte que el *Ion* platónico muy posiblemente se representó en la Academia (Charalabopoulos, 2012, pp.62n.86, 199n.91), por lo que es particularmente sugestivo imaginar su desarrollo entre el gran espectáculo de la rapsodia de las Panateneas, donde se recita a Homero, y el de las Dionisias, en el cual tiene lugar la tragedia de Eurípides, *Ion.* Ello remite a una imagen del filósofo situado

entre dos manifestaciones poéticas; es decir, a Platón y su propia obra representada *entre* poetas.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## I. Ediciones de la obra de Platón

Platón, (1985). Diálogos, T.I. (E. Lledó, trad.). Madrid: Gredos, 245-269.

Platón, (1999a). Diálogos, T.II. (J.L. Calvo, trad.). Madrid: Gredos, 363-461.

Platón, (1999b). *Diálogos*, T.III. (M. Martínez Hernández y E. Lledó, trad.). Madrid: Gredos, 145-413.

Platón, (1999c). *Diálogos*, T.VII. (J. Zaragoza, trad.). Madrid: Gredos, 23-133.

Platón, (2002). *República*. (J.M. Pabón y M. Fernández-Galiano, trad.). Madrid: Alianza.

Platón, (1983). *Two Comic Dialogues: Ion, Hipias Mayor*. (P. Woodruff, trad.). Indianápolis: Hackett Publishing Company.

.

Platón, (1997). *Plato complete works*. J. M. Cooper (Ed.).Indianapolis/ Cambridge: Hacket Publishing Company.

Platón, (2001). *Ion*. (J. F. Pradeau, trad.). Paris: Elipses Édition Marketing S.A.

Platón, (2001). *Ion*. (M. Canto, trad.). Paris:Flammarion.

Platón, (2007). *Ion or: On the Iliad*. (A. Rijksbaron, trad.). Boston: Brill.

## II. Otras obras


Apolodoro, (1985). *Biblioteca.* (M. Rodríguez trad.). Madrid: Gredos.

Aristóteles, (1985). *Ética Nicomaquea; Ética Eudemia*. (J. Palli Bonete trad.). Madrid: Gredos.

Athanassaki, L. (2012). A Magnificent Birthday Party in an Artful Pavilion: Lifestyle and Leadership in Euripides' Ion (on and off stage) en Bers et al.(Eds.) *A virtual birthday gift presented to Gregory Nagy on turning seventy by his students, colleagues, and friends.* Washington, DC, and Cambridge, MA: Harvard University Press.
En: http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4606

Azoulay, V. (2014). *Pericles of Athens*. New Jersey: Princeton University Press.

Balansard, A. (2001). *Techné dans les dialogues de Platon. L'empreinte de la sophistique.* Sankt Augustin: Academia Verlag.

Bloom, A. (1970). An interpretation of Plato's Ion. *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, *1*, 43-62.

Capuccino, C. (2011). Plato's Ion and the ethics of praise. En P. Destrée y F. G. Herrmann (Eds.). *Plato and the Poets.* Boston: Brill Publishers.

Charalabopoulos, N. G. (2012). *Platonic Drama and its Ancient Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.

Collins, D. (2001). Homer and Rhapsodic Competition in Performance. *Oral Tradition*, *16* (1), 129-167.

De la Nuez, M. (2004). Las Panateneas: topografía de una fiesta. *Gerión*, *22* (1), 101-120.

Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*. Madrid: Ediciones Akal.

Dorter, K. (1973). The Ion: Plato's Characterization of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 32* (1), 65-78.

Eurípides, (1809). *The nineteen tragedies and fragments of Euripides*. Vol. III (M. Wodhull, trad.). Londres: John Walker et al.

Eurípides, (1977). *Ion*. En *Tragedias*. Vol. I. Madrid: Gredos.

Eurípides, (2008). *Euripides Fragments*. *Oedipus-Chrysippus. Other Fragments.* (C. Collard & M.Cropp, trad.). Cambridge: Harvard University Press

Flórez, A. (2011). Poética y politica en el *Ion* de Platon. Pontificia Universidad Javeriana. En *II Encuentro Hispano Colombiano de estudios de la Antigüedad.* Ponencia presentada en el encuentro realizado en la Universidad de los Andes, 13 y 14 de octubre de 2011, Bogotá, Colombia.

Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Paidós.

Fränkel, H. (1925). Griechische Wörter. *Glotta* (14), 1-13.

Garland, R. (2009). *Daily Life of the Ancient Greeks.* Westport: Greenwood Press.

González, J. M. (2013). *The Epic Rhapsode and His Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective.* Hellenic Studies Series 47. Washington, DC, and Cambridge, MA: Harvard University Press.

Guthrie, W. (2003). *Los filósofos griegos*. México, México: Fondo de Cultura Económica.

Jaeger, W. (2004). *Paideia. Los ideales de la cultura griega.* México: Fondo de Cultura Económica.

Havelock, E. (1994*). Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.

Heródoto, (1992). *Historia*. Libros I y II. (C. Schrader trad.). Madrid: Gredos.

Hesíodo, (1990). Teogonía en *Obras y Fragmentos*. (A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, trad.). Madrid: Gredos.

Homero, (1993).*Odisea.* (J. M. Pabón trad.). Madrid: Gredos.

Homero, (1996). *Ilíada.* (E. Crespo Güemes trad.). Madrid: Gredos.

Jenofonte, (1993). *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates.* (J. Zaragoza trad.). Madrid: Gredos.

Lesher, J. H. (2009). Archaic Knowledge. En W. Wians (Ed.). *Logos and Muthos. Pilosophical Esssays in Greek Literature* (pp.13-28). Albany: Suny Press.

Lesky, A. (1983) *Greek Tragic Poetry*. (M. Dillon trad.). New Haven: Yale University Press.

Lesky, A. (1989). *Historia de la literatura griega.* Madrid: Gredos.

Mejía, J. (2003). *El teatro filosófico y la rapsodia. Otra interpretación del Ion platónico.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Melero, A. (Ed.). (1996). *Sofistas. Testimonios y fragmentos*. Madrid: Gredos.

Moore, J. D. (1974). The dating of Plato's Ion. *Greek, Roman and Byzantin Studies*, *15* (4), 421–440.

Murray, P. (2008) *Plato on Poetry. Ion; Republic 376e- 398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge: Cambridge University Press.

Murray, P. (2015). Poetic Inspiration. En Destrée, P. y Murray, P. (Eds.). *A Companion to Ancient Aesthetics.* (pp.158-174). West Sussex: Wiley-Blackwell.

Nagy, G. (2002). Plato's Rhapsody and Homer's Music: The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens. Hellenic Studies Series 1. Washington, DC, and Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de: http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/4296

Pantelia, M. (1993). Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer *The American Journal of Philology*, *114* (4), 493-501 En: http://www.jstor.org/stable/295422

Pausanias, (1994). *Descripción de Grecia*. Vol. III. Madrid: Gráficas Cóndor S.A.

Píndaro, (1984). *Odas y fragmentos*. (A. Ortega, trad.). Madrid: Gredos.

Plutarco, (1995). *La E de Delfos. Los oráculos de la Pitia* .Obras morales y de costumbres (Moralia).T.VI. (J. Fernández Delgado, trad.). Madrid: Gredos.

Plutarco, (1932) *Plutarch's Lives*. Vol. III. Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus. Loeb Classical Library No. 65. B. (Perrin trad.). Kingswood Surrey: The Windmill Press.

Pomeroy, S., Burstein, S., Donlan, W., y Tolbert Roberts, J. (2004). *A Brief History of Ancient Greece: Politics, Society, and Culture*. New York: Oxford University Press.

Rodríquez Adrados, F., Fernández-Galiano, M., Gil, L., y Lasso de la Vega, J. (1963.) *Introducción a Homero*. L. Gil (Ed.). Madrid: Guadarrama.

Rohde, E. (1925). *Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks*. New York: Harcourt, Brace & Company.

Scodel, R. (2010). *An Introduction to Greek Tragedy*. New York: Cambridge University Press.

Scott, M. (2014). *Delphi. A History of the Center of the Ancient World*. Princeton: Princeton University Press

Smith, H. (2006). *Masterpieces of Classic Greek Drama.* Wesport: Greenwood Press.

Snyder, J. M. (1981). The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets. *The Classical Journal*, *76* (3), 193-196. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/3297321

Stieber, M. (2011). *Euripides and the Language of Craft* (Mnemosyne Supplements, 327). Leiden: Brill.

Storey, I. C. & Allan A. (2005). *A Guide to Ancient Greek Drama*. (Blackwell Guides to Classical Literature). Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing.

Tigerstedt, E. N. (1970). Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato. *Journal of the History of Ideas*, *31* (2), 163-178.

Verdenius, W. J. (1943). L'Ion de Platon. *Mnemosyne* (11), 233-262.

Vernant, J. P. (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel.

Zuckert, C. (2009). *Plato's Philosophers. The Coherence of the Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press.




## CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

**PROGRAMA** : MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

**TÍTULO DEL TRABAJO**: "LA ATRACCIÓN DE LA MUSA.

EL ION DE PLATÓN, ENTRE TÉCNICA E INSPIRACIÓN.

**ESTUDIANTE**: MARÍA DEL SOL EFFIO JAIMES

**NOTA DEFINITIVA** (Promedio de los examinadores): **4.5 (Cuatro, Cinco)**

FACULTAD DE FILOSOFÍA SECRETARIO Pontificia Universidad JAVERIANA Bogotá

**Firma del Secretario de Facultad**

**FECHA**: Abril 26 de 2016

**Facultad de Filosofía**
Carrera 5 No 39-00. Edif. Manuel Briceño, S.J. Piso 6° PBX: (57-1) 3208320 ext.: 5800 Fax (57-1) 3384532
Bogotá, D.C., Colombia